Nachgelassene Schriften

von

Anselm Feuerbach.

In vier Bänden.

Vierter Band.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Anselm Feuerbach's

kunstgeschichtliche Abhandlungen.

Herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Mit zwei Abbildungen.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Inhaltsverzeichniß

zu

Feuerbach's kunstgeschichtlichen Abhandlungen.

Zur Erklärung und Geschichte antiker Marmorwerke.

Zur Erklärung griechischer Vasen- und etruskischer Spiegelbilder.

Etrurische Gräber.

Zur Gemmenkunde.

Zur griechischen Dramatik.

Zur

Erklärung und Geschichte antiker Marmorwerke.

Die Statue des Meleager zu Berlin.

(Annalen des archäol. Instituts Band XV., Rom 1843.)

Die Zeichnung, welche wir hier dem Publikum vorlegen, ist die einer seit wenigen Jahren entdeckten Statue des Meleager, eines höchst bedeutenden Kunstwerkes. Die an mich ergangene Einladung, das Blatt mit einer kurzen Notiz als Erklärung desselben zu begleiten, wird für mich eine um so leichtere und interessantere Aufgabe sein, als ich während meines Aufenthaltes in Rom so glücklich war, das Original selbst zu sehen. Wenn ich dabei die engeren Grenzen, welche mir anfangs vorgeschrieben waren, überschreite, so geschieht dies nur in jenem, dem Menschen so natürlichen Gefühle, welches ihn bei dem Anblick eines neuen und unerwarteten Geschenkes anregt, seinen Blick mit Wohlgefallen auf dem Gegenstande desselben ruhen zu lassen, um ihn mit allem dem, was bisher seinen ganzen Reichthum ausmachte, zu vergleichen. Sind wir dies doch selbst dann zu thun gewohnt, wenn wir nicht einmal die Absicht haben, unser ganzes Besitzthum umzuordnen, oder ein neues und vollständiges Inventarium zu fertigen, anstatt nur einfach das Neuerworbene einzuzeichnen.

Bei den Aetoliern, deren Charakter dem der Hellenen stets so fremd geblieben ist, blühte in der Dunkelheit jener Zeiten, in welchen die Mythen geboren wurden, ein königliches Geschlecht, dessen Glieder symbolisch den Geist des Volkes und sein ursprüngliches Verhältniß zu der es umgebenden Natur darstellten. Unter ihren

Göttern und Helden finden wir das Pflanzen der Feldfrüchte und des Weinstockes personificirt und den rein materiellen Genuß dieser Güter und die Kraft, welche der Mensch entfaltet, um diese Güter gegen die Gewalt von seines Gleichen oder der wilden Thiere zu vertheidigen.

Orestheus (Ὀρεσθεύς) ist der zur Anpflanzung des Weinstockes bestimmte Berg. Seine Jagdhündin hat eine Wurzel zur Welt gebracht, die, in die Erde gelegt, ihrerseits den Weinstock hervorbrachte, welcher die Trauben geben sollte [1]). Der Sohn dieses Orestheus, Phytius (Φύτιος) oder der Pflanzer, ist der Mensch, welcher durch die Sorgfalt, die er der Natur zuwendet, ihre Reichthümer zu erhalten und selbst zu vermehren sucht. Er wird der Vater des Oeneus (Οἰνεύς), welcher einerseits den Wein selbst, andererseits den Menschen darstellt, welcher zuerst die von seinen Vorfahren bereiteten Güter genießt, und zwar mit um so größerer Sicherheit, als er von Althäa (Ἀλθαία), der Frau, der die Sorge für erfrischende Getränke obliegt, den Sohn Meleager besitzt, den Hüter und unermüdlichen Beschützer der Felder.

Oeneus empfängt den Doppelbecher von Bellerophon, dem Helden des reichen Korinth, der Stadt, welche die Künste begünstigt [2]). Sein Mundschenk ist Cyathus, welchen der trunkene Herkules tödten läßt [3]), was bedeuten will, daß Herkules diesen Becher zerbricht, weil Cyathus selbst der Festbecher ist. Um die Wohnung der Althäa überläßt sich das Gefolge des Bacchus in sorgloser Freude süßen Orgien [4]). Doch gelang es diesem sonst Alles belebenden Genius nicht, das Leben auf dieser Erde zu erhöhen, zu idealisiren. Oeneus selbst, nachdem er als Sohn des Porthaon

---

[1]) Die Genealogie, welche ich hier von Meleager gebe, ist die des Hekatheus von Milet. S. Athen. II, p. 35. A. und Pausan. X, 38, 1. Die Hündin (κύων) des Orestheus (des Berges) ist nichts anderes als der „mons parturiens“ (von κύειν, κυεῖν).

[2]) Il. VI, v. 220.

[3]) Pausan. II, 13, 8.

[4]) Euripid. Cycl. v. 38.

oder Portheus[1]) in den mythischen Kreis der Heroen eingetreten ist, bleibt nichtsdestoweniger stets einfach der Wirth und harmlose Zecher. Er ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Personificirung des Getränkes, welches den Helden Kraft giebt; es ist Althäa selbst, in Gestalt des Mannes; und sein Haus ist der Labekrug, zu welchem die hellenischen Ritter sich zu erfrischen kommen.

So empfängt und bewirthet er neun Tage lang alle Diejenigen, welche sich bei ihm zur Eberjagd versammelten[2]). Er beherbergt Herkules nach seinem Siege über die Thesproten[3]). Er bewirthet ihn zum zweiten Male, als er von den Hesperiden zurückkehrt[4]). Er empfängt Alkmäon[5]) und Bellerophon[6]). Er erscheint endlich auch als patriarchalischer Opferpriester, aber nur um durch Proben der Unbesonnenheit und durch Gedächtnißfehler, wie sie den Trinkern eigen sind[7]), der Gegenstand eines Geschickes zu werden, welches alle Glieder seines Hauses hinrafft, ohne jedoch die Wesenheit seiner Natur selbst zu berühren[8]). Weit entfernt hiervon, verwickelt er sich vielmehr, nachdem alle die Seinigen untergegangen sind, in eine neue mythische Bahn, deren neue Verhängnisse er erduldet, ohne daß seine Person in anderer Weise davon getroffen wird.

---

1) Portheus nach Il. XIV, v. 115. und Antonin Liberal. II. Porthaon nach Apollod. I, 8, 2.

2) Apollod. a. a. O.

3) Ebendas. II, 7, 6.

4) Pausan. II, 13, 8.

5) Apollod. III, 7, 5.

6) Il. IV, v. 216.

7) *Ἢ λάθετ', ἢ οὐκ ἐνόησεν· ἀάσατο δὲ μέγα θυμῷ.* (Il. IX, v. 537.)

8) Der Titel *ἱππότα,* welchen Homer dem Oeneus giebt, und das Uebergewicht, welches er ihm über seine Brüder Agrius und Melas (Il. XIV, v. 117.) leiht, das indessen nur eine Antithese von Oeneus und seinem Sohne Meleagar ist, steht nicht im Widerspruche mit dem Charakter, welchen ich von dem Ersteren gezeichnet habe. Es ist auch bemerkenswerth, daß die beiden Namen der Brüder des Oeneus eine auffallende Assonanz mit den beiden Sylben *ΜΕΛ* und *ΑΓΡ* haben, welche den Namen *Μελέαγρος* bilden.

Ganz anders verhält es sich mit seinem Sohne Meleager. Dieser Letztere ist die expansive Kraft des Gedankens und der That, mit seinem innersten Wesen eingewurzelt in das durch endlose Kämpfe stets bewegte Menschenleben. Er nennt sich einen Günstling des Ares [1]; nach anderen Autoren gilt er sogar für einen Sohn dieses Gottes [2], und der Kreis, welchen seine Brüder und Schwestern um ihn bilden, stellt das Bild des Krieges mit allen seinen Schrecken, ja selbst des Todes dar. Toxeus ist mit dem mörderischen Bogen bewehrt; Dejanira ist die Zerstörerin der Menschen; Gorge, welche sich dem Blutmenschen Andrämon vermählt, ist das Entsetzen, das den Tod begleitet; Thyreus ist der Pförtner der unterirdischen Räume, während Clymenus eine und dieselbe Person mit Pluto zu sein scheint [3]. Der Name Meleager selbst schließt eine doppelte Bedeutung in sich, indem er auf sein Leben und auf seinen Tod zugleich anspielt [4].

Wie man in den ältesten Zeiten in verschiedenen Gegenden Linus, Adonis und Hyazinthus besang, so wurde ohne Zweifel bei Kalydon der frühe Tod des Meleager Gegenstand elegischer Poesien,

---

1) *Ἀρηΐφιλος*, Il. IX, v. 550. *Ἐνυάλιος*, Oppian. cyneg. I, v. 23. Mavortius, Ovid. Metam. VIII, 437. Pindar besingt den „*μαχετὰν Μελέαγρον*," Isthm. VI, v. 32.

2) Eurip. fr. ed. Matthiae p. 224. Apollod. a. a. O. Hygin. fab. 171.

3) Die Namen *Τοξεύς, Δηιάνειρα, Γόργη, Ἀνδραίμων, Θυρεύς, Κλύμενος*, sind von Apollod. (a. a. O.) angeführt. Die des Toxeus, Clymenus, der Gorge und Dejanira finden sich auch im Antonin. Liberal. (II.), welcher indeß seinerseits hinzufügt: *Φηρεύς, Περίφας, Αγελέως, Εὐρυμήδη* und *Μελανίππη*, von denen die beiden ersteren ebenfalls eine Beziehung auf den Krieg haben, der dritte und der der Melanippe auf den Tod und die Unterwelt.

4) Die ursprüngliche Bedeutung des Namens Meleager ist nicht zweifelhaft. Er ist, wie ich schon sagte, derjenige, welcher Sorge trägt (*ᾧ μέλει*) für das Feld (*ἀγρός*). Aber derselbe Name konnte auch Denjenigen bezeichnen, welcher Sorge trägt für die Jagd und für die Jagdbeute (*ἄγρα*). Was den Sinn der ersten Sylben (*μελε*) betrifft, so kann man ihn verändern, indem man ihm die Bedeutung des „Unglücklichen" (*μέλεος*) giebt. *Μελέαγρε, μελέαν γάρ ποτ' ἀγρεύεις ἄγραν.* Euripid. Meleag. fr. 5. ed. M.

welche bei Gelegenheit der Weinesbereitung und Ackerarbeiten entstanden. Die Thaten, das Schicksal dieses Oeneussohnes mußten auch sehr frühe schon der Gegenstand epischer Gesänge gewesen sein. Die umherziehenden Aöden oder Rhapsoden verbreiteten diese, ausschließend Aetolien angehörende Sage wenigstens in Griechenland, wo hellenischer Mythus und hellenische Poesie gleicherweise sich ihrer bemächtigten. Das Fragment eines solchen Gesanges auf Meleager, lange vor Homer, oder wenn wir so sagen dürfen, eine kleine Iliade, in welcher Meleager der Achilles war, ist selbst der Iliade des Homer einverleibt [1]). Phönix führt in diesem Gedichte dem erzürnten Haupte der Myrmidonen eben diesen ätolischen Helden als nachahmungswürdiges Vorbild vor. Diana, so erzählt der Greis, schickte, um sich dafür zu rächen, daß sie auf ihren Altären nicht die Erstlingsfrüchte empfangen hatte, einen ungeheueren Eber, welcher die Weinberge und Obstgärten des Königs durchwühlt und zerstört. Nachdem Meleager das Unthier getödtet, erhebt sich ein Streit um sein Fell, welcher sich in der Folge in einen Kampf zwischen den Kureten und Kalydoniern verwandelt. Die Belagerer sind die Unterliegenden, so lange Meleager an dem Kampfe Antheil nimmt; von dem Augenblicke aber, in welchem der Held, nachgebend den Bitten seiner Mutter, deren Bruder in der Schlacht gefallen ist, aus dem Handgemenge sich zurückzieht, sind sie im Begriff sich der Stadt zu bemächtigen. Vergeblich rufen die Priester der Stadt, vergeblich selbst Vater und Mutter und seine liebsten Genossen Meleager's Hülfe an. Nur die Bitten seiner Gattin Cleopatra und die ergreifende Schilderung, welche sie ihm von dem Unglück einer, mit Sturm eroberten Stadt macht, vermögen endlich seine Hartnäckigkeit zu besiegen. Homer spricht nicht von Meleager's Tod; denn Phönix konnte seine Erzählung durch die Erwähnung jener Kehrseite nicht beschließen, die jedenfalls auf seine Zuhörer eine Wirkung hervorgebracht hätte, ganz entgegengesetzt derjenigen, welche er wünschte. Alles aber, was vorausgeht, beweist, daß der, bald

[1]) Il. IX, v. 527 ff.

nach dem Rückzuge des Feindes auf tragische Art erfolgte Tod des Meleager in dem Mythus oder in dem epischen Gesange, welchen Homer vor Augen hatte, mit einbegriffen war; denn die Mutter hatte nichts Geringeres erfleht, als den Tod ihres Sohnes, und die Furie in der Unterwelt hatte es gehört[1]). Nach den Eöen und der Myniade war es Apollo's Pfeil, durch welchen der ätolische Held fiel[2]). Apollo beschützte hier die Kureten gegen die Kalydonier, wie er die Trojer gegen die Griechen und gegen Achill unterstützte, und wie nach späteren Epopöen er diesen Letzteren mit eigener Hand getödtet hat.

Die Parallele zwischen zwei Völkern, welche beide in einen Krieg verwickelt sind, und deren beide Haupthelden in egoistischem Grimme ihren mächtigen Beistand versagen, setzt sich fort, um später noch unter den Helden selbst zu existiren. Jeder der Beiden übertrifft seinen Vater an Geschicklichkeit und Ruhm, Beide aber sind der höheren Macht unterworfen, mit welcher ihre Mütter sich, zum Heile, wie zum Verderben der Söhne, verbanden, und werden Beide das Opfer eines gewaltsamen frühen Todes. Diese Parallele ist durch den Umstand noch schärfer hervorgehoben, daß der Leib des Meleager, wie der des Achilles, unverwundbar war[3]).

Wir haben gesehen, daß Meleager in der Iliade seine Iliade für sich hat, in welcher des Helden Zorn besungen ist. Er behauptet auch seinen Platz in der Nekyia der Myniade, welche, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine Art Odyssee war. Sein männlicher Muth endlich hat auch mehrere lyrische Dichter verschiedener Zeiten begeistert; und so kann es nicht befremden, daß die tragische

---

1) Il. a. a. O. v. 571. Zwei andere Verse der Iliade (II, v. 641. 642.) erwähnen ebenfalls den Tod des Meleager. Was sie Rührendes enthalten, ist um so merkwürdiger, als diese beiden Verse nur einen Theil des einfachen Schiffscatalogs ausmachen (*θάνε δὲ ξανθὸς Μελέαγρος*). Ist das nicht, so zu sagen, der Nachhall der Todenklage?

2) Pausan. X, 31, 3.

3) Apollodor nennt ihn *ἄτρωτος*, ein Beiwort, welches er an einer andern Stelle (II, 5, 1.) dem nemeischen Löwen beilegt.

Kunst ihrerseits ebenfalls den pathetischen Stoff, welchen das Schicksal des Meleager bietet, ergriffen hat.

Der Gegenstand der Tragödie des Phrynichus scheint zwar auf einer breiteren und epischeren Grundlage zu ruhen, indem er das Schicksal zweier sich bekämpfenden Völker umfaßt[1]). Dennoch kannte der Dichter den Feuerbrand der Althäa, den verhängnißvollen Feuerbrand, welcher, obgleich den Gesängen Homer's fremd, demungeachtet, wie es scheint, von den frühesten Zeiten an eines der wesentlichsten Elemente des Meleagermythus bildete. Der Feuerbrand ist im Allgemeinen nur als Sinnbild der Gewalt gedacht, welche Althäa auch bei Homer über das Leben ihres Sohnes ausübt, die aber bei Phrynichus nicht mehr durch Worte ausgeübt wird, sondern durch die That. Um die Wahl des von Althäa angewendeten Mittels zu erklären, haben wir nicht nöthig, an andere Feuersymbole zu erinnern, obgleich mehrere unter ihnen sich dem Meleagermythus durch die Beziehung nähern, welche er selbst auf denjenigen des Bacchus hat. Nach Apollodorus erscheinen die Göttinnen, welche das Schicksal des Meleager verkündigen am siebenten Tage nach seiner Geburt. Das geheimnißvolle Feuer ist auf dem Heerde angezündet[2]). Es war der Tag, an welchem man den Neugebornen feierlich um die flackernde Flamme trug und ihm seinen Namen verlieh[3]). Die Augen der Mutter sind gegen den flammenden Heerd gerichtet; denn das Feuer an sich hat stets die Eigenschaft, die Blicke des Menschen mit magischer Kraft auf sich zu ziehen. In diesem feierlichen Moment scheinen ihr die Worte zu entschlüpfen, welche der Gedanke ihr eingiebt: „Wie diese Flamme auflodert, so wird sich das Leben deines Sohnes erheben; aber beide müssen eines Tages erlöschen!“ Und ihre Hand be-

---

[1]) Was die Composition dieser Tragödie des Phrynichus betrifft, siehe die schöne Erläuterung, welche Welcker gegeben hat: „Die griechischen Tragödien.“ S. 21. ff.

[2]) ὁ καιόμενος ἐπὶ τῆς ἐσχάρας δαλός. I, 8, 2.

[3]) Ueber diesen alten Gebrauch siehe Böttiger Amalth. I. S. 55. und Welcker Trilogie. S. 329.

mächtigt sich unwillkürlich eines der glimmenden Scheite, um es der Verbrennung zu entziehen. Diese Handlung, welche ihr die Bewegung ihres Herzens eingiebt, ist anfänglich nur symbolisch und wird erst in der Folge eine wirkliche That. Das Sinnbild selbst wird nun das magische und sympathetische Band, an welches das Leben geknüpft ist, und es wird deshalb in der menschlichen Hand eine gefährliche Gewalt, deren sich Althäa nur allzufrüh bedient, um das Verderben des Wesens herbeizuführen, welches dieses Symbol beschützen sollte.

Aeschylus nahm dieselbe mythische Erzählung von Meleager's Tod an [1]). Er machte daraus allem Anschein nach die Tragödie der Atalante, dieser heroischen Jungfrau, welche nach einer andern Wendung des Mythus anfangs (wie Diana, die Beschützerin des kühnen Jägers Meleager und des keuschen Hippolit, selbst) [2]) die Eberhaut empfing, die später das weibliche Gegenbild des Meleager, die Jagdamazone, wurde, und die endlich, als Meleager's Geliebte, sogar als die Helena oder die Briseis des kalydonischen Abenteuers erscheint, ebenso wie Althäa die homerische Furie ersetzt, um ihren Fluch selbst in Erfüllung zu bringen.

Meleager's Liebe zu Atalante, verstärkt noch, wie es scheint, durch sein Verlangen Söhne zu besitzen, welche ihm glichen und geeignet wären, das Haus des alten Zechers empor zu heben [3]), war der Hauptgegenstand der Tragödie des Euripides. Die kalydonische Jagd bildete den glänzenden Rahmen um das erotische Gemälde; sie erschien als romantisches Abenteuer, welches ganz Griechenland angehörte, und als das wahre Seitenbild zu dem Argonautenzuge oder der Fahrt an das Gestade von Troja [4]). Sophokles nähert sich, wie man dies voraussetzen darf, weil der Chor seines Meleager

---

1) S. Choëph. v. 600.

2) *Κύπριδος δὲ μίσημ' Ἀρκὰς Ἀταλάντη.* Eurip. Meleagr. fr. 3.

3) *Βουλόμενος δὲ καὶ ἐξ Ἀταλάντης τεκνοποιήσασθαι.* Apollod. a. a. O. S. auch Euripid. Meleager. fr. 8. 11. 12.

4) Euripid. a. a. O. fr. 3.

aus Priestern gebildet ist[1]), nach seiner Gewohnheit mehr dem homerischen Mythus; doch hatte auch dieser Dichter schon die Verwandlung von Meleager's Schwestern in Vögel dargestellt, als die letzte Umgestaltung eines dem Untergange geweihten Hauses.

Aus den Händen der dramatischen Dichter ging der Mythus des Meleager in die römische Poesie über.

Dieser Held gehört darum auch recht eigentlich in den Kreis der mythischen Gestalten, deren Leben und Tod mit den darin enthaltenen sittlichen Ideen von den epischen und tragischen Dichtern erschöpft worden sind, und die dadurch zu realen und charakteristischen Typen erhoben wurden, nicht minder geeignet, den Meißel der Sculptur zu beschäftigen. Meleager ist schon über den einfachen Naturzustand hinaus, er hat das patriarchalische Leben, wie es die Glieder seines Hauses vor ihm führten, bereits um eine Stufe überschritten. Wie sein ganzes Wesen sich erhoben hat, so ist er einer der berühmtesten Repräsentanten des heroischen Alterthums und des ritterlichen Lebens. Indem er sich der edlen Eberjagd, einer der charakteristischen Uebungen jener Epoche, widmet, stellt er vorzüglich das letztere dar. In dem Tempel des Apollo zu Sicyon[2]) zeigte man noch seinen Speer, und das Fell des von ihm erschlagenen Ebers in dem Tempel der Minerva Alea in Tegea[3]). Diese beiden Embleme finden sich auf Münzen seines Geburtslandes, so wie auch auf denjenigen der benachbarten Gegenden. Die Gestalt, welche man zuweilen einfach, mit der für die Jagd gebräuchlichen Waffe, der Keule, bewaffnet sieht, ist unzweifelhaft die seinige[4]).

Die Sculptur mußte sich übrigens früh genug eines Gegenstandes bemächtigen, welcher recht eigenlich für sie geschaffen war. Ja ich bin zu glauben versucht, daß unter den zahlreichen, Jäger

---

1) Dies hat Welcker zuerst bemerkt, „die griech. Trag." S. 405.

2) Pausan. II, 7, 8.

3) Ebendas. VIII, 46, 1. und 47, 2.

4) S. Eckhel. doctr. num. II, p. 188 ff. O. Müller's Handbuch der Archäologie. §. 413, 3.

darstellenden Statuen, welche die alten Autoren bezeichnen, sich auch manche befanden, welche dem Meleager angehörten, und daß dieser Held auch einen oder den anderen Theil einer Argonautengruppe bildete. Was wir in dieser Beziehung wenigstens mit Sicherheit wissen, ist, daß die kalydonische Eberjagd eine der heroischen Scenen war, welche den Thron des Bathycles in Amyclä schmückten [1]). Diese Darstellung, in welcher Meleager als handelnd auftritt, wurde in einer besonders bemerkenswerthen Weise, wie es scheint, von Skopas behandelt. Auf dem Giebel des oben erwähnten Minervatempels, in dessen Bau Skopas die drei Säulenordnungen, die dorische, jonische und korinthische, zu vereinigen gewagt hatte, sah man im Mittelpunkt (wie man sich dies vorstellen muß) den Eber in kolossalen Proportionen, und in unmittelbarer Beziehung zu ihm Meleager und Atalante, dann Theseus und Telamon, weiter Peleus und Jolas, Portheus und Cometes, die beiden Brüder der Althäa. Auf der entgegengesetzten Seite erblickte man den gefährlich verwundeten Anceus, auf Epochus sich stützend; dann Castor und Amphiaraus, dann Hippothous, hierauf Pirithous [2]). Meleager, seine Oheime und Atalante waren auf demselben Plan aufgestellt, vereinigt oder getrennt, je nachdem es die Idee verlangte, welche ihre Handlung verband. Die anderen mythischen Figuren dagegen, die man sonst gewohnt ist vereinigt zu sehen, als Castor und Pollux, Theseus und Pirithous (welche, obgleich bei der Jagd gegenwärtig, doch nicht unmittelbar unter den Folgen derselben standen), waren getrennt und an den beiden entgegengesetzten Enden des Giebels angebracht. Die Episode der Verwundung des Anceus war auch auf dem Gemälde der kalydonischen Jagd nicht vergessen, welches Philostratus der Jüngere auf seine Weise beschreibt [3]). Wahrscheinlich war es auch schon von Aristophon und Apelles gemalt [4]). Wenn in diesem Punkte noch Ungewißheit

[1]) Pausan. III, 18, 15.

[2]) Pausan. VIII, 45, 4 ff.

[3]) Philostrat. jun. imagg. XV.

[4]) S. Welcker ad Philostrat. a. a. O. S. 667.

herrscht, so dürfen wir wenigstens ohne Scheu der Darstellung des Meleagermythus in den Thestiaden des Eutycrates (Schüler des Lysippus) mit Gewißheit beitreten, und sie als eine Gruppe erwähnen, in welcher der verhängnißvolle Kampf des Meleager gegen die Brüder seiner Mutter unzweifelhaft dargestellt war [1]).

---

[1]) Die Verwirrung, welche unter den Alten gewöhnlich über die Namen Thespius und Thestius, Thespiaden und Thestiaden herrschte, thut wenig zur Sache. Heyne (ad Apollod. p. 136.) war der Meinung, daß die Thestiaden des Euthycrates und diejenigen des Cleomenes die fünfzig Jungfrauen darstellten, welche eine so eigenthümliche Rolle in dem Mythus des Herkules spielen. Ich meinerseits bin versucht, auch die Statuen des Cleomenes als eine Gruppe bildend und dem Meleagermythus angehörend zu betrachten. Indessen macht Thiersch (Epochen der griechischen Kunst, S. 289, 6.) es wahrscheinlich, daß die als Theil der Sammlungen des Pollion Asinius erwähnten Thestiadenstatuen des Cleomenes die nämlichen gewesen seien, welche den Tempel der Felicitas schmückten, und welche Mummius, nach Cicero (in Verrem, IV, 3.), aus der Stadt der Thespier nach Rom bringen ließ. Es ist wenigstens gewiß, daß die Statuen des genannten Tempels Frauenstatuen waren. Nach der Ansicht von Hardouin und Sillig (catalog. artif. p. 154.) stellten die Thespiaden des Cleomenes die Musen vor. Ich sehe nicht ein, auf was sich diese Behauptung gründen läßt, und warum man für diese Statuen den so gesuchten Namen Thespiaden wählte, anstatt ihnen ihren gewöhnlichen Namen Musen zu lassen, wie man es in Beziehung auf diejenigen des Lysippus (Pausan. I, 43, 6.), des Strongylion (IX, 30, 1.) und die der Stadt der Thespier angehörenden gethan hat. Noch mehr. Plinius erwähnt in dem Kapitel, wo er von den Thespiaden des Cleomenes spricht, die neun Musen (Musas novem), welche in dem octavianischen Museum ausgestellt waren. Andererseits mußte, um den Künstler zu bestimmen, eine Gruppe von jenen fünfzig Jungfrauen, sei es in vollständiger, oder in symbolisch abgekürzter Zahl, zu bilden, dieses Werk nothwendig für die Stadt der Thespier bestimmt sein; denn in dieser Stadt, welche ehemals Zeuge des berühmten Abenteuers war, und welche einen Tempel des Herkules besaß, in welchem zum Gedächtniß dieser That eine Jungfrau dem Gottesdienst vorstand, in dieser Stadt allein konnten einfache Statuen junger Mädchen aufgestellt werden, für welche diese rein speciale und locale Bedeutung galt. Außerhalb der Thespierstadt würde man diese, an einen solchen Mythus erinnernden Statuen nicht aufgestellt haben, ohne obscön oder unverständlich zu werden.

Die Gestalt des Helden begegnet uns selbst außerhalb des Kreises, in welchem sein rastloses Leben sich bewegt.

Die griechischen Nekyien, unter welchen die des Homer schon mehrere Heroen in verschiedenen Gruppen vereint bemerken läßt, gaben der Sculptur und Malerei zu den sinnreichsten Combinationen Gelegenheit. In der Nekyia des Polignotus war Meleager über die würfelspielende Heroengruppe gestellt [1]), den Blick auf Ajax, Oïleus Sohn, gerichtet, ohne Zweifel über die Bitterkeit eines Todes nachdenkend, welcher sie Beide in dem Glanze ihrer Kraft und ihres Ruhmes treffen würde. In einem zu Rhodus aufgestellten Gemälde hatte Parrhasius unsern Helden mit Herkules und Perseus vereinigt, als würdig, denjenigen, welche die Welt von zerstörenden Ungeheuern befreiten, an die Seite gestellt zu werden [2]).

Die verschiedenen Darstellungen des Meleagermythus finden sich auch in zahlreichen Kunstgegenständen aller Art, welche bis auf uns gelangt sind. Nicht selten sehen wir auf Vasen archäischen Styles Eberjagden vorgestellt. Ich begnüge mich, hier an die Jagd des Thersander und an die des Antiphates zu erinnern [3]).

---

[1]) Pausan. X, 31, 3.

[2]) Plin. hist. nat. XXXV, 36, 5.

[3]) Siehe die Darstellung der Jagd des Thersander in dem Werke von Dodwell, classic. tour. II, ad p. 197., so wie auch: O. Müller und Oesterley Denkmäler der alten Kunst (I, pl. 8, n. 18.). Ueber die Inschriften: Böckh. corp. inscript. I, 7, p. 13. und Kramer über den Styl und die Herkunft der bemalten Thongefäße, S. 50. Die Art, auf welche sie gelesen werden müssen, kann nicht zweifelhaft sein, da sie in dem Original, welches zu prüfen ich mehrmals Gelegenheit hatte, mit großer Genauigkeit und Feinheit eingezeichnet sind. Dieser Umstand scheint mir allein schon hinreichend, um zu zweifeln, ob man den Namen der vierten Figur: *ΣΟΚΙΣ* anstatt *ΣΑΚΙΣ* lesen darf (S. Welcker in Jahn's Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1829. S. 254.). Es sei mir erlaubt, noch ein Wort über die Darstellung der merkwürdigen Vase hinzuzufügen, welche uns hier beschäftigt. Die beiden einzigen weiblichen Figuren des ganzen Gemäldes sind bezeichnet: die eine durch das Wort *ΛΑΚΑ*, die andere durch *ΣΑΚΙΣ*. Zwischen diesen Figuren erblickt man einen jungen Mann, welcher, obgleich unbewaffnet, *ΔΟΡΥΜΑΧΟΣ* genannt ist. Er ist, wie man sieht, im Begriffe wegzugehen, den

Mehrere dieser Malereien haben, ich will es glauben, keinen speciellen Sinn. Sie haben nicht mehr Werth als die Darstellungen von Kämpfern und Jägern, welche im Homer das Wehrgehänge des Herkules zieren [1]); sie sind mit einem Worte nur die Sinnbilder des bewegten Lebens der Helden, sowohl in den Kämpfen als auf der Jagd. In anderen aber lassen dagegen die sie begleitenden Inschriften keinen Zweifel übrig, daß es das kalydonische Abenteuer war, welches man darstellen wollte [2]). Mehr als einmal vielleicht ist Meleager unter einem andern Namen gemalt worden. Gewiß ist es wenigstens, daß er so in dem dritten Gemälde einer Vulcenter

---

Arm noch rückwärts nach der ersten Figur ausstreckend, unter dem Namen *Ἀλκά* bezeichnet, welche ihrerseits die Hand auf das Haupt des jungen Mannes legt, in der Stellung einer Segnenden oder einer Beschützenden. Die zweite in ihrer Nähe befindliche Frau ist *Σακίς* genannt, *Σηκίς* ist bei Aristophan. (vesp. v. 800.) die wachende Sclavin, die Hüterin des Hauses. Was die anderen, aus derselben Wurzel abgeleiteten Bezeichnungen betrifft, so genügt es hier den *ἄρνα σακίταν* des Theocrit (Idyll. I, v. 10.) zu citiren, durch einen der Scholiasten: *λιπαρόν, πίονα, ἢ κατὰ τὴν μάνδραν σιτιζόμενον* erklärt. Es ist wenigstens sicher, daß wir in unserer Gruppe zwei Gegensätze haben; der eine ist die dem öffentlichen Leben angehörende Stärke des Mannes, welche vertheidigt, welche rettet (*ἀλκὰ*), und der andere ist eine weibische Jugend, welche in den Zimmern eingeschlossen bleibt. Dorymachus steht sich zwischen den beiden Gestalten, welche diesen Gegensatz bilden, wie Prodicus den Herkules zwischen der Tugend und Sinnenlust dargestellt hat. Agamemnon, welcher vor dieser Gruppe steht, hält den Caduceus des Merkur in der Hand, des Schutzgottes der Palästra und der Gymnasien. Er spielt hier also die Rolle eines Pädagogen und die folgende Jagd selbst scheint eine gymnastische Uebung zu sein, welcher die heroische Jugend sich hingiebt. Das Gemälde, welches Philostratus der Aeltere beschrieben hat (I, 28.), ist eine Art Parodie von dergleichen Vorstellungen (S. Welcker zum a. O. S. 371.). Die Jagd des Antiphates sieht man in Hancarville (Antiq. I, pl. 3.) und in O. Müller und Oesterley (Denkm. I, pl. 18, n. 93.) gezeichnet.

[1]) Od. XI, v. 610 ff.

[2]) So liest man z. B. die Namen des Meleager, Peleus und Castor auf einer Vase im Berliner Museum (N. 523.). Sie wurde bei Morciano gefunden. Vergleiche Gerhard: rapporto vulcente. n. 418.

Vase erscheint, in welchem das zweite den Jupiter Olympius, Typhon zerschmetternd, zeigt. Meleager ist hier unter dem Namen Mopsus dargestellt[1]). Er bietet in Gegenwart des Peleus und eines Clytius das Eberfell der Atalante dar.

Diese Jagdamazone ist übrigens eine Lieblingsfigur der antiken Kunst. Nicht selten begegnet man ihr, wie sie gegen Peleus kämpft, bei den Leichenspielen der Argonauten[2]). Oefter noch ist sie mit Meleager vereinigt. Auf einer etruskischen Vase sehen wir sie nachdenklich auf einen, mit dem Eberkopfe versehenen Pfahl gestützt. Zwischen ihr und Meleager, welcher ritterlich bewehrt, in der einen Hand den Speer, in der andern den Schild trägt, tritt einer der Thestiaden vor, welcher durch eine bezeichnende Bewegung den Beiden Trennung zu gebieten scheint. Auf der andern Seite der Vase sieht man eine andere Scene, welche den Liebesbund ausdrückt, der sie vereinigt. Der Satyr, unter dessen Maske hier der parodistische Maler seinen Helden verbirgt, macht die obscöne Handlung, die er darstellt, erträglicher[3]).

---

1) S. Kramer a. a. O., S. 61. Welcker die griechischen Tragödien, S. 23. Lenormant und de Witte élite des monuments céramograph. p. 4. Das etruskische Museum des Prinzen von Canino steht nicht zu meiner Verfügung. *Μάοψος*, *Μῶψος*, *Μόψος*, ist in anderen Mythen ein Name, welchen mehrere Seher getragen haben, und er kommt von dem Wurzelworte (*ΜΑΩ*), welches auch den Namen der Musen gebildet hat (*Μῶσαι*). Meleager ist der erste des ganzen Hauses, dessen Name, noch mehr als der des Phytius, ganz klar, nicht nur einen einfachen Gegenstand oder eine Naturkraft, wohl aber die Verstandeskraft und das Denken des Menschen bedeutet. Eine der ältesten Musen ist selbst *Μελέτη* genannt. Euripides (suppl. v. 878.) sagt von Tydeus: *γνώμη δ' ἀδελφοῦ Μελεάγρου λελειμμένος*. Ich muß indeß gestehen, daß in dem Bericht Stuart's über die Nachgrabungen des Fürsten von Canino der Name, welchen man auf der erwähnten Vase liest, nicht *ΜΑΟΦΣΟΣ*, sondern *ΜΗΟΦΣΟΣ* heißt. (S. Archaeol. or misc. tracts rel. to antiqu. London, vol. XXIII, 1, p. 170.) Dieselbe Variante ist auch von Gerhard bemerkt worden, Rapporto vulcente n. 418.

2) S. E. Braun bullet. dell' Instit. di corrisp. arch. 1837, p. 130. und p. 213 ff.

3) S. die Zeichnung: Annali dell' Instit. di corrisp. arch. 1832. tab.

Was die etruskischen Spiegel betrifft, welche sich auf Meleager beziehen [1]), so ist es nicht zweifelhaft, daß der schreckliche Eber, von Heroen angegriffen, die theils mit dem Speer, theils mit der Keule bewaffnet sind, das Ungeheuer von Kalydon vorstellt [2]). Zu dem Spiegel, welcher diese Scene enthält, kommt noch ein anderer, welcher Meleager in dem Augenblicke darstellt, als er von der Jagd in das Haus seines Vaters zurückkehrt [3]). Er trägt auf der rechten Schulter seinen Jagdspeer, auf der linken den Eberkopf, welchen er Atalanten anzubieten sich anschickt. Diese trägt auf der Stirn den Halbmond der Diana. Die Folgen, welche dieses Zeichen liebevoller Unterwerfung herbeiführte, und der Versuch ihnen zuvorzukommen, sind durch zwei andere Figuren desselben Spiegels ausgedrückt. Einer der Thestiaden sitzt neben Meleager, welcher düster über den Mord nachsinnt, zu welchem er schon das Schwert bereit hält, während ihm gegenüber Oeneus durch Wort und Bewegung seinen Haß zu besänftigen sucht. Dieser letztere Held erscheint noch ehrwürdiger durch seinen langen Bart und seine reiche Bekleidung, und der Stab, welchen er hält, und der leichte Stuhl, auf dem er sitzend dargestellt ist, bezeichnen ihn als patri=

adj. G. Die Erklärung der Rückseite der Vase, welche Gerhard gegeben (Annal. 1833. S. 351 ff.), ist von der meinigen verschieden. Aber obgleich sehr sinnreich, kann ich sie doch nicht anerkennen. Die Figur der Atalante, welche man auf einer Seite der Vase sieht, ist genau auf der entgegengesetzten Seite wiederholt. Auf anderen Vasen hat man nicht nur Meleager und Atalante, sondern auch Althäa und andere Glieder dieser Familie zu erkennen geglaubt. (So z. B. de Witte catalog. Durand. p. 80, n. 252. 253.)

[1]) Gerhard erwähnt sechs etruskische Spiegel, entweder die kalydonische Jagd oder die Abenteuer des Meleager darstellend. Außer denjenigen, welche ich selbst anführen konnte, citirt er einen, der sich in England befindet und welcher die Namen Atalante, Meleager und Artemis trägt, und noch einen andern aus seiner eigenen Sammlung. (S. Abhandlungen der Berliner Academ. 1836. S. 348.)

[2]) S. Inghirami, monum. etrusc. I, 2, pl. 89.

[3]) S. Gori, museum etrusc. I, pl. 216. und Inghirami a. a. O. II, 2, pl. 61.

archaischen Richter. Der Tod des Meleager, so wie er unwiderruflich vom Schicksal bestimmt ist, bestimmt, das durch die Liebe geknüpfte Band zu zerstören, ist der Gegenstand eines andern Spiegels [1]), auf welchem man Atropos sieht, sich bereitend einen Nagel über dem Haupte des Helden einzuschlagen. Der unglückliche Jüngling erscheint noch ein zweites Mal in derselben Composition. Er fühlt die Wirkung des zerstörenden Feuerbrandes, welcher sein Leben verzehrt, während sein Haupt von Turan, der Göttin der Liebe, selbst vergeblich gestützt wird. Auf einem anderen Spiegel sehen wir ihn umgeben von den ihm verbündeten Heroen, den Kopf mit dem Helme bedeckt und die Hand mit dem Schwerte bewaffnet, unter welchem seine Oheime fielen [2]), eine Darstellung, welche ohne Zweifel nirgend eine Nekyia hervorrief. Er ist in tiefe Gedanken versunken, die ihm das Bild des Blutbades zurückrufen. Neben ihm sind Castor und Pollux, und im Hintergrunde Menelaus, welcher durch Helena und Leda ebenfalls dem Hause Meleager's verbunden ist, der aber hier, als seliggesprochener Heros, einerseits den wechselsweise vom Reiche des Lichts in das der ewigen Nacht übergehenden Dioskuren, andererseits dem der Unterwelt angehörenden Meleager entgegengesetzt ist.

Unter den Darstellungen dieses Mythus auf Gemälden zeichnet sich das in Lyon gefundene Mosaik aus, auf welchem Atalante, gleich der Diana ein kurzes durch einen Gürtel gehaltenes Gewand tragend und mit dem Jagdkothurn bekleidet, von Meleager die Eberhaut empfängt [3]). Ein anderes Gemälde, die kalydonische Jagd darstellend, welches zu Rom in der Nähe des Kolisäums gefunden wurde, zeigt sie in der nämlichen Gewandung und selbst in der Stellung jener Statuen, die die Diana als Jägerin darstellen, mit

---

1) Inghirami a. a. O. II, 2, pl. 62.

2) Lanzi, saggio di lingua etr. II, 11, 6. Montfaucou antiqu. expl. suppl. II, pl. 17, 2. Millin. galerie myth. pl. 146, n. 409. Inghirami a. a. O. II, 2, pl. 48.

3) Millin. galerie myth. pl. 146, n. 149*).

der rechten Hand einen Pfeil von ihrer Armbrust abdrückend [1]). Man kann noch theilweise zweifelhaft sein, ob Meleager der Gegenstand verschiedener Malereien ist, welche in Herkulanum und Pompeji entdeckt worden sind, und auf denen man ebenfalls unsern Helden hat erblicken wollen [2]). Unmöglich aber ist es im Gegentheil, auf zahlreichen etruskischen Sarkophagen nicht, hier die kalydonische Jagd, dort Meleager mit seiner Beute beladen, das Schwert in der Hand, zu erkennen, wie er zu Althäa und Oeneus zurückkehrt, um deren Thron die Thestiaden versammelt sind. Atalante fehlt weder auf den einen noch auf den andern dieser Monumente. Sie hat die Gewandung der Diana, ist aber mit der Axt der Amazone bewaffnet [3]).

Unter den Verzierungen der römischen Sarkophage bemerkt man ebenfalls eine Reihe derselben Vorstellungen, in großer Anzahl wiederholt und mehr oder weniger vollständig, von denen der Tod des Meleager den hauptsächlichsten Gegenstand bildet [4]). Jedenfalls ist es unbestreitbar, daß ein einziges Original allen diesen Productionen zum Modell gedient hat. Einige Unregelmäßigkeiten in der Verbindung dieser Gruppen oder in der Stellung, die diese einnehmen, beweisen nicht minder deutlich, daß dieses Original, wie das Opfer der Iphigenia in Florenz, eine colossale Urne oder ein cylinderförmiges Grab in der Art desjenigen umgab, welches die

---

[1]) Montfaucon ant. expl. III, pl. 178.

[2]) S. z. B. in dem Gemäldesaal des königlichen Museums zu Neapel Nr. 693. Nr. 1540 ist, so viel ich mich erinnere, weniger zweifelhaft.

[3]) S. Uhden über die Todtenkisten der Etr. Abhandl. der Berl. Akad. 1816 und 1817. S. 36 ff. Die Bipennis ist der Atalante auch von Euripides gegeben worden. Meleag. fr. 3, v. 5. 6.

[4]) S. das Relief der Villa Albani: Zoëga bassir. (pl. 46.), das Relief des Mus. Cap. IV, pl. 35. und Millin, galer. myth. pl. 104, n. 415. Zwei andere Reliefs, die sich im Louvre zu Paris befinden: Clarac, musée de sculpture anc. et mod. I, pl. 201, n. 208. 209. und Bouillon, ant. III, pl. 19.; ein Relief des Palastes Valle in Rom: Bartoli, admir. rom. ant. pl. 69.

Außenseite des Basreliefs vom Meleager im Palast Barberini darbietet[1]).

Daß die erste Gruppe dieses Originals der Kampf Meleager's mit den Brüdern der Althäa gewesen sei, ist nicht zu bezweifeln. Unter den Figuren, welche an der Handlung Theil nehmen, erscheint von Neuem die Furie des homerischen Meleager-Mythus. Aber diese Figur steht jetzt zu der Mutter des Helden in einer Beziehung, ganz entgegengesetzt derjenigen, welche sie früher hatte, und erinnert zu gleicher Zeit an die Darstellungen der alten Tragödie. Sie erscheint zweimal. Das erste Mal sieht man sie, wie am Ende der Coephoren von Aeschylus, nur zur Hälfte, wie eine drohende Vision[2]); das zweite Mal erblickt man sie ganz, wie in den Eumeniden desselben Dichters. Sie ist es, welche Althäa anreizt, den verhängnißvollen Feuerbrand dem Heerde zurückzugeben, während auf zwei Sarkophagen eine dritte Figur, welche in leidenschaftsloser Ruhe durch milde Worte sie von ihrem Vorhaben abzubringen sucht. Es sind dies Bilder des inneren Kampfes, welcher das Herz der Mutter bewegt, deren schrecklicher Entschluß zu gleicher Zeit nicht nur durch die Handlung selbst ausgedrückt ist, die sie begehen will, sondern auch durch die hinzugekommene Erscheinung einer der Parzen, welche ihr ehemals die Bedingungen verkündigte, an die das Leben ihres Sohnes geknüpft war. An dem Lager des Sterbenden sind die Glieder der Familie versammelt, in heftige Klagen ausbrechend, um ihm den letzten Beweis ihrer Liebe zu geben. Atalante im Gegentheil ist, als dem Hause fremd, einsam in ihrem Schmerze. Schweigend drängt sie ihren Kummer in sich selbst zurück. Was an diesen Darstellungen auffällt, ist der gewaltsame Ausdruck des Schmerzes, ein Ausdruck, welcher die Grenzen, die die alte Kunst sich gestattete, fast überschreitet[3]). Auf dem

---

[1]) S. Bartoli 11, pl. 71. Vergl. auch Clarac's Bemerkungen, a. a. O. I, p. 530.

[2]) S. mein Werk über den vaticanischen Apollo, S. 361.

[3]) Es ist für die Kunst lehrreich und interessant, diese Werke des Alterthums mit dem die Grablegung Christi darstellenden Basrelief von Dona=

Basrelief des Palastes Barberini ist der Leib des Meleager auf einen Scheiterhaufen gelegt. Althäa tödtet sich selbst, und man sieht an der Seite des dem Helden bestimmten Grabes eine sitzende und verschleierte Figur, die die Arme gen Himmel streckt, und deren Empfindung anzugeben fast unmöglich ist. Es mag dasselbe Gefühl hier ausgedrückt sein, welches die Mythologie im Allgemeinen durch die Verwandlungen in Vögel bezeichnen will [1]).

Die geschnittenen Steine stellen sich der Natur der Sache nach neben die Statuen und Basreliefs [2]).

Einige Köpfe dieser Steine, einen jungen Mann darstellend, können für Bilder unseres Helden genommen werden, obschon den Alterthumsforschern, wenn sie ihr Urtheil über diesen Punkt feststellen wollen, nichts übrig bleibt, als sich auf die willkürliche Aehnlichkeit zu stützen, welche das vorliegende Bild mit den Zügen hat, die die berühmte Statue im Vatican charakterisiren. Dasselbe muß ich auch von einigen Büsten bemerken, welche sich in unseren Museen finden, z. B. von derjenigen, welche in der Glyptothek zu München aufgestellt ist [3]). Dagegen läßt sich Meleager auf diesen Steinen

---

tello zu vergleichen, welches sich in der Kirche St. Antonio in Padua befindet, und mit der Todtenklage, mit welcher neben anderen gefühlvollen Darstellungen Margaritone den herrlichen Sarkophag des Papstes Gregor im Dome von Arezzo geschmückt hat. In dem einen wie in dem andern dieser Basrelief findet sich dieselbe Figur ganz in Thränen und die Arme ausgestreckt, obwohl in dem Werk des Margaritone weniger übertrieben, als in dem des Donatello. Man kann die Zeichnungen dieser beiden Reliefs vergleichen in: Cicognara, Istoria della sculptura I, pl. 23. und II, pl. 6.

[1]) Die schöne Erklärung, welche Welcker von den Verwandlungen in Vögel gegeben hat, von denen uns die alten Mythen erzählen (die griech. Trag. S. 406.), ist durch diese Figur, welche ihr zum Beweise dienen kann, noch bezeichnender geworden.

[2]) Was die geschnittenen Steine betrifft, welche ich anführe, so hatte ich die Lippert'sche Dactyliothek vor Augen, und die reichen Sammlungen von Abdrücken von Cades.

[3]) In dem Heldensaal n. 163. f. Schorn, Beschreibung der Glyptothek S. 166. Man glaubt auch, daß der Kopf, welchen man einer Athletenstatue gegeben hatte, die ehemals sich in der farnesischen Sammlung befand und

unmöglich verkennen, wenn er mit dem Eber kämpft [1]). Eine Reihe geschnittener Steine stellt ihn nach der Handlung ruhend dar [2]). Sie zeigen in der Composition wie in der Ausführung eine bald vollkommene, bald geminderte Aehnlichkeit mit den Statuen des Helden, welche uns zugekommen sind. Der Eberkopf ruht wie eine Opfergabe einige Male auf einem Altar oder auf einer Säule, manchmal auch auf einem Felsen des Berges, auf dem das Ungeheuer getödtet ward, oder auf einem Palmstamm, Sinnbild des Sieges, welchen die starke und feurige Jugend über ihren Feind davongetragen hat [3]). Auf einigen dieser Steine sieht man zuweilen über den Jagdhäuten die Gestalt einer Göttin in alterthümlichem Costüm und Stellung, in der Hand zwei Fackeln haltend, unzweifelhaft Diana, d. h. Atalante. Meistens fesseln diese verhängnißvollen Jagdhäute den Blick des Helden, und scheinen ihm traurige Vorgefühle einzuflößen [4]). Sie sind in gleicher Linie mit dem Haupte des Meleager angebracht, welches er erhoben trägt. In dem entgegengesetzten Fall ist der Kopf gesenkt. Der Jagdhund fehlt selten zu den Füßen des Helden. Auf einem dieser Steine ist Meleager mit einem Schwerte bewaffnet, welches uns nicht die Jagd, wohl aber seinen Kampf mit den Thestiaden anzeigt: eine Darstellung, welche wir auch bei Gelegenheit eines etruskischen Spiegels erwähnt haben. Auf den anderen Steinen trägt er den Jagdspeer und selbst auch zwei Lanzen, wie die homerischen

---

jetzt in Neapel ist, ursprünglich der Kopf eines Meleager war. Es ist die Statue unter der n. 39. in der Statuengalerie aufgestellt. Vgl. Gerhard und Panofka Neapels antike Bildwerke. S. 16. n. 36.

[1]) Lippert, Dactyliothek, II, n. 64. Winckelmann, desc. du cab. du B. Stosh. n. 116.

[2]) Vgl. Abdrücke v. Cades, cl. 3, n. 100, 101, 102, 103, 104, 106.

[3]) Den Palmstamm sieht man auf einem geschnittenen Steine des Herzogs von Devonshire. Lippert, Dactyl. II, n. 65.

[4]) In gleicher Absicht war in der Nekyia des Polygnot der Blick des Pirithous auf die Schwerter gerichtet, welche Theseus in der Hand hielt. *εἰκάσαις ἂν ἄχθεσθαι τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν ὡς ἀχρείοις καὶ ὄφελός σφισιν οὐ γεγενημένοις ἐς τὰ τολμήματα.* Paus. X, 29, 9.

Helden. Fast immer ist, wie an der Statue des farnesischen Herkules, einer seiner Arme nachlässig zurückgeworfen und auf die Hüfte gestützt, während der andere auf dem Eberkopf ruht, bald einfach den Besitz und das Verfügungsrecht anzeigend, bald vertheidigungsweise ausgestreckt gegen diejenigen, welche ihm diesen Besitz streitig machen wollen [1]). Der Künstler, welchem man die kleine und liebliche Statue des Meleager aus Rosso antico verdankt, die aus der Sammlung des Palastes Farnese in das Museum zu Neapel übergegangen ist [2]), hat wohl ebenfalls das erste dieser Gefühle ausdrücken wollen.

Wie man die Heroen überhaupt darzustellen gewohnt war, so erscheint auch Meleager stets nackt; doch fehlt die antike Jagdkleidung, die Chlamys, niemals. Gewöhnlich hüllt sie ihm den einen Arm, meistens den linken ein, während ihr Ende bewegungslos an der Seite des Helden herabfällt, oder auch flatternd im Windeshauch sich entfaltet, wie auf dem geschnittenen Stein des Herzogs von Devonshire. Der Gebrauch, die Chlamys um den Arm zu wickeln, war eine der Jagdregeln des Alterthums [3]).

Die flatternde Chlamys sieht man auch auf Basreliefs [4]), wie auch auf den römischen Malereien, welche wir oben erwähnt haben,

---

[1]) Man sieht die erste dieser Stellungen auf dem Abdruck eines geschnittenen Steines in der Sammlung von Cades, die zweite auf dem oben erwähnten Stein des Herzogs von Devonshire.

[2]) In dem Zimmer der farbigen Marmorwerke unter n. 259. Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 75. n. 243. Der Künstler, welchem man die Meleager-Statue verdankt, die in alten Gravüren wieder erscheint, als in der Galeria Giustin. pl. 135., in Montfaucon, antiqu. expl. suppl. I, pl. 44., und in Sandrart, deutsche Bildh. II, E. wollte, wie es scheint, dieselbe Idee ausdrücken.

[3]) *Καὶ χλαμὺς ὁμοία, ἣν δεῖ τῇ λαιᾷ χειρὶ περιελίττειν, ὁπότε μεταθέοι τα θηρία, ἢ προσμάχοιτο τοῖς θηρίοις.* Pollux. onom. V, 3, 18. Also ward das personificirte Aetolien, das Vaterland Meleager's, selbst drappirt; s. O. Müller, Handbuch d. Arch. §. 338, 4.

[4]) S. z. B. den Sarkophag, der die kalydonische Jagd darstellt: Millin, Voyage au midi de la France. I, pl. 26. 2., Galerie myth. pl. 103, n. 411.

um die ganze Heftigkeit und den ganzen Eifer auszudrücken, welchen der Trubel dieser Jagd mit sich bringt, wo, wie es scheinen soll, alle Regeln vergessen wurden; denn es war sonst Gebrauch, den Mantel abzulegen, um die wilden Thiere des Waldes nicht durch die Bewegung dieser Draperien zu erschrecken [1]).

Die Chlamys, welche einen der Arme umhüllt, scheint übrigens eines der Attribute gewesen zu sein, welche überhaupt den Meleager charakterisiren; und man könnte dadurch fast versucht werden, diesem Helden noch mehrere Statuen zuzuschreiben, welche sehr willkürlich restaurirt worden sind. Dies läßt sich z. B. auf die sogenannte Perseusstatue der Sala della Biga des vaticanischen Museums anwenden [2]).

Auf der andern Seite können freilich in Betracht der Anordnung des Gewandes auch fälschlich dem Meleager Statuen zugeschrieben werden, welche einen ganz andern Gegenstand darstellen, vorzüglich Merkursstatuen. Dies fand, wie es scheint, bei einer Statue statt, welche sich in London in dem Cabinet des Marquis von Landsdown befindet [3]). Die berühmte Statue des Vatican, welche anfänglich unter dem Namen Antinous bekannt war, und in der man seit Visconti gemeiniglich einen Merkur erkennen will, ist von Winckelmann [4]) noch als eine Meleagerstatue bezeichnet. Ich gestehe übrigens, daß nach meinem Dafürhalten Visconti's Hypothese noch immer Gegenstand einer Erörterung sein könnte. Der

---

[1]) *Μηδ' ἄρα λῶπος ἔχειν μάλα λώϊον, οὕνεκα εἶμα*
Πολλάκι κινόμενον πνοιῇ κελάδοντος ἀήτου
Θῆρας ἀπεπτοίησεν, ἀνήϊξαν δὲ φέβεσθαι.
Oppian. Kyneg. II, v. 105 ff.

[2]) S. Visconti, Mus. Pio-Clem. II, pl. 33. Platner, Beschreibung der Stadt Rom. II, 2. A. S. 239.

[3]) Es ist die bei Torre Colombaro durch Hamilton 1771 ausgegrabene Statue, welche Heyne (Akadem. Vorles. über die Archäol. S. 232.) als einen Meleager anführt, während O. Müller sie als einen Merkur beschreibt; s. Nachrichten über Antikensamml. in England. Böttiger's Amalth. III, S. 242.

[4]) Werke, Dresdener Ausg. II, S. 305.

Faltenwurf der Chlamys um den Arm, die Biegung des Stammes, die Art, wie die Füße gestellt sind, die Haltung des Kopfes, Alles ist hier genau dem in einen Stein eingegrabenen Meleager nachgebildet, dessen Abdruck sich in der Sammlung von Cades zu Rom befindet[1]). Der an die Seite der Statue gestellte Palmstamm findet sich auch auf einem andern Steine, von dem wir schon früher gesprochen haben. Die heroische und im Allgemeinen etwas schwerfällige Organisation der ganzen Gestalt, der düstere Ausdruck, welcher über dem gesenkten Kopfe ausgebreitet ist, scheint eher dem Meleager als dem Merkur anzugehören.

Unmöglich ist es im Gegentheil, sich über die Bedeutung von zwei anderen Statuen zu täuschen, welche sich ebenfalls in Rom befinden und mit der Chlamys bekleidet sind, deren eines Ende flatternd dargestellt ist. Ich spreche von der Statue des Meleager, welche unter diesem Namen im Belvedere des Vatican aufgestellt ist, und von einer andern, die unter n. 8. den großen Saal der Villa Borghese ziert[2]). Diese beiden Statuen sind durch die Art, in welcher sie drapirt sind, wie durch die Haltung der Arme und Füße, und durch die sie begleitenden Attribute, als die Lanze, zur Rechten der Jagdhund und zur Linken der Eberkopf, zwei wirkliche Gegenstücke, obgleich verschieden in Ausführung und Gedanken.

Die Chlamys der vaticanischen Statue ist mit der größten Eleganz, ja fast auf eine raffinirte Weise geworfen. Sie schmiegt sich wie ein Feston in weichen Wellen über die Brust, von welcher sie nur die Hälfte verhüllt. Sie läßt auch unter der Schulter einen Theil des deltoischen Muskels unbedeckt, und scheint nur um den Arm geschlagen, um die Weichheit und Eleganz ihrer Form zu erhöhen. Die Stellung des Körpers, dessen Rumpf sehr geneigt ist, und die der Beine, deren Kniee fast eine und dieselbe Stellung mit den meisten Venusstatuen gemein haben, giebt der ganzen Gestalt eine ganz eigenthümliche Grazie, verleiht ihr aber zugleich etwas

[1]) Dritte Classe, n. 104.

[2]) Für die vaticanische Statue s. Visconti Mus. Pio-Clem. II, pl. 34.

Weibliches, wenig Zuversichtliches, Unentschlossenes, welchen Ausdruck auch der Kopf wiedergiebt, in welchem Alles voll Lieblichkeit gerundet ist. Die Art endlich, mit welcher der Künstler die zerbrechlichste Stelle seines Marmors, wie z. B. das Ende der Chlamys, zu stützen gesucht hat, scheint sich fast dem Sophismus der modernen Kunst anzuschließen, ohne daß es jedoch möglich wurde, der Anwendung gröberer Mittel, welche die antike Kunst in's Werk setzte, wie dem Baumstamm und Querstück zu entgehen [1]).

Der Künstler, welchem man die Statue der Villa Borghese verdankt, hat seinen Gegenstand in einer viel einfacheren Weise behandelt. Der Eberkopf, der mehr ein grober Entwurf als eine vollendete Arbeit genannt werden darf, liegt an der Erde und dient dem Speer als Stützpunkt. Der Rand der weniger aufgerollten Chlamys konnte der Unterstützung entbehren. Die Zeichnung der allgemeinen Körperformen und die Conturen der Muskeln sind sehr weich und fließend; dennoch ist durch die Haltung des Rumpfes, durch ausgeprägtere Entfernung der Beine, und durch die Art, mit welcher die Statue drapirt ist, der weichliche Charakter vermieden, welchen wir in der ersten bezeichnet haben. Die Chlamys bedeckt die ganze Breite der Brust, sowie die Hälfte des linken Armes. Aber durch ihre schwere horizontale Masse setzt sie sich auf der andern Seite der Leichtigkeit der Bewegung entgegen, verhindert die Linien des nackten Körpers sich zu erheben und leiht besonders der linken Schulter ein Gewicht der Masse im Widerspruch mit der Leichtigkeit des Fußes, welcher auf dieser Seite nur auf den Spitzen ruht.

Die borghesische Statue ist im Allgemeinen derjenigen des Vatican, welche in Haltung und Anordnung so künstlerisch, so graziös gedacht ist, völlig entgegengesetzt, so daß der Contrast überraschen muß. Allein es ist dies nur ein negativer Gegensatz; denn sind wir genöthigt, den weichlichen Charakter der einen Meleagerstatue zu tadeln, so können wir auch mit einigem Rechte sagen, daß die andere fast überhaupt des Charakters mangelt. Ich erlaube mir übrigens nicht,

---

[1]) Vergl. mein Werk: Der vaticanische Apollo. S. 151 ff.

eine bestimmte Meinung über den Kopf der borghesischen Statue auszusprechen, weil die Aechtheit dieses Kopfes mir noch nicht genug verbürgt erscheint [1]).

Die vollendetste unter allen Meleagerstatuen ist ohne Widerspruch diejenige, welche zu diesen Blättern Veranlassung gegeben hat, und deren Zeichnung hiermit dem Publikum nach der Restauration des geschickten Bildhauers E. Wolff vorgelegt wird. Diese Statue ist bei den Nachgrabungen, die die Herzogin von Sermoneta im Februar 1838 am Meeresufer bei Santa Marinella machen ließ, gefunden worden. Der Reisende, welcher die Tour von Rom nach Civita-Vecchia gemacht hat, wird sich mit Interesse des Namens dieses Dorfes entsinnen, das sich, auf einem kleinen Vorgebirge sechs Meilen von S. Severa gelegen, durch seine colossalen, von vieleckigen Steinen aufgeführten Mauern und durch die gewaltigen Unterbauten, die man noch auf dem Grunde des Meeres unterscheidet, als das antike Pyrgi der Pelasger ausweist. Ueber dem Flusse Castrica erhebt sich noch der Bogen einer römischen Brücke, drei Metres breit, von solider Construction, der, leicht in der Form, durch die gebräunte Masse seiner durch die Zeit zur Hälfte unterhöhlten Steine und durch die reiche wilde Vegetation, die ihn überwuchert, einen gleicherweise malerischen Anblick darbietet. Mit unsäglichem Reiz schneidet die Wölbung in das dunkle Blau des tyrrhenischen Meeres ein, welches sich dahinter ausdehnt.

Die Statue, von welcher wir eben gesprochen haben und deren Kopf sich unglücklicherweise nicht gefunden hat, ist von grobkörnigem Marmor, nach der Erklärung Wolff's unbestreitbar aus einem griechischen Marmorbruch, wahrscheinlich aus Paros. Der rechte Arm, so wie die rechte Schulter, mit Ausnahme eines Theiles der Hand und der Finger, und die Füße, der rechte bis zur Wade, der linke

---

[1]) Unzweifelhaft moderne Restaurationen sind: der Hund, die Pfoten ausgenommen; an der Gestalt des Helden selbst: der größte Theil des rechten Arms, die linke Hand, ein Theil der flatternden Chlamys, der rechte Fuß, welcher auf der Basis ruht, und der ganze obere Theil des Speeres. Die Schenkel waren zerbrochen. (Vergl. Bull. 1838. S. 1—4.)

bis darüber hinaus, fehlten gleichfalls. Der linke Arm und die linke Hand waren erhalten, obschon in mehrere Stücke zerbrochen. Als ich diese Statue während des Winters 1840 in dem Palaste Gaëtani zu Rom sah, bemerkte man an dieser Hand noch die Spuren alten Eisens, welche bewiesen, daß sie schon im Alterthum restaurirt worden war. Diese Restauration ist jedoch schlecht gelungen, denn der Theil, welcher ihr angehört, ist im Widerspruch mit der Behandlungsart der übrigen Reste der Statue. Ja es ist ein Werk, über dessen Fehler und Schwerfälligkeit man erstaunt. Der Speer, obgleich in mehrere Stücke zerbrochen, war ebenfalls erhalten, mit Ausnahme des oberen Theiles der Spitze. Der Hund, von welchem man nur einen Theil der Schnauze gefunden hat, wurde von dem modernen Restaurateur an die entgegengesetzte Seite gestellt, welche dieses Thier bei der vaticanischen und borghesischen Statue einnimmt. Auf diese Idee wurde der Künstler durch die Reste des Baumstammes und der Säulenplatte, so wie durch einige andere Trümmer geführt, welche noch eine und dieselbe Masse mit dem unteren Theile des Speeres bildeten.

Die Haltung der Gestalt, welche vollkommen mit derjenigen der oben erwähnten Statuen correspondirt, so wie die Aehnlichkeit mit den Formen, die den Meleager auf geschnittenen Steinen wesentlich charakterisiren, auch der Hund, der ihn begleitet, genügen allein schon, um die Meinung zu rechtfertigen, welche diese Statue dem calydonischen Helden zuschreibt. Der letzte Zweifel muß jedoch schwinden, wenn man die Form eines Theils der Lanze betrachtet (für uns der wesentlichste Theil). Er haftet an der Brust und Schulter und ist uns deshalb ganz erhalten. Die hauptsächlichste Waffe, welcher man sich bei der Eberjagd bediente, war nach Homer die lange schmale Pike [1]). Später aber finden wir den ausdrücklich für diese edle Jagd geformten Speer, dessen eiserne Spitze an dem zur Aufnahme des Holzes ausgehöhlten Orte mit einem andern hakenförmigen Quereisen versehen war, oder mit zwei Eisen in

[1]) Od. XIX, v. 438 u. sonst.

Hakenform. Dies war die echte Pike der Alten für die Eberjagd, das *προβόλιον* der Griechen, das venabulum der Römer [1]).

Dieselbe Waffe, aber verkürzt, um, wie es scheint, sie als Wurfspieß brauchen zu können, war es, die man *σιγύνη* nannte. Diese letztere Waffe findet sich auch in den Händen der Eberjäger, und als Attribut selbst in Diana's Hand [2]). Es ist unverkennbar, daß dieser dreischneidige Wurfpfeil, oder diese selbe Sigyne, auch zugleich dem Blitzstrahl, welchen Zeus auf Vasen alterthümlichen Styles und auf etruskischen Spiegeln in der Hand hält, als Modell

[1]) Philostratus der Aeltere giebt den Eberjägern: *καὶ προβόλια καὶ ἀκόντια καὶ λόγχας, ἐφ᾽ ὧν οἱ κνώδοντες.* imagg. I, 28 Xenophon (de venat. 10, 3.) beschreibt diese besonders zur Eberjagd bestimmte Lanze also: *Τὰ δὲ προβόλια, πρῶτον μὲν λόγχας ἔχοντα τὸ μὲν μέγεθος πενταπαλαίστους, κατὰ δὲ μέσον τὸν αὐλὸν κνώδοντας ἀποκεχαλκευμένους στιφροὺς, καὶ τὰς ῥάβδους κρανείας δορατοπαχεῖς.* Eine noch detaillirtere Beschreibung hat Pollux (Onom. V, 4, 22) gegeben: — *πρὸς μὲν οὖν τὰ ἄλλα θηρία οὕτω δεῖ παρεσκευάσθαι τὸ προβόλιον· πρὸς δὲ τοὺς σῦς κατὰ τὸ τοῦ αὐλοῦ τέλος, πρὸ τῶν πτερύγων, κνώδοντας ἀμφοτέρωθεν ἐχέτω τῷ αὐλῷ προσκεχαλκευμένους, σιδήρου στερεοῦ, ἑκατέρωθεν προβεβλημένους, ὡς μὴ προωθῶν ἑαυτὸν ὑπὸ θυμοῦ καὶ μένους ὁ σῦς, καὶ τόλμης, ἀφίκοιτο διὰ τοῦ δόρατος εἰς τὸν ἄνθρωπον.* Was die Römer betrifft, so wird es hinreichen, Gratius Falisc. cyneg. v. 180 ff. anzuführen:

Ille (Dercylus) etiam valido primus venabula dente
Induit: et proni moderatus vulneris iram
Omne moris excepit onus. Tum stricta verutis
Dentibus, et geminas subiere hastilia furcas.
Et quidam totos clauserunt ensibus orbes,
Ne cessaret iners in vulnere massa ferino.

[2]) Der Scholiast ad Apollon. Rhod. Argon. II, v. 99. erklärt diese *σιγύνη*, oder *σιβύνη*, oder *σιγύνον* etc. *ὅπλον δόρατι παραπλήσιον.* Suidas s. v. *ἀκόντιον θηρευτικόν.* Oppian. cyneg. I, v. 152 nennt sie: *αἰχμὴν τριγλώχινα σιγύνην εὐρυκάρηνον*, und Suidas führt noch ferner an: *ἀγκυλόδοντα σιγύνην.* Auf dem Monument, welches Panopeus, *τὸν ἀγρευτῆρα λεόντων*, birgt, findet sich diese Waffe; *αἰγανέη δὲ τάλαινα σίγυνά τε πὰρ χθονὶ κεῖται.* Antholog. graec. t. III, n. 92. Daß diese Sigyne besonders zur Eberjagd gedient habe, wie das *προβόλιον*, darüber belehrt uns ein anderes Epigramm der Antholog. I, n. 125., sowie Athenaeus V, p. 201. und IV, p. 130.

gedient hat [1]). Dasselbe gilt von dem Scepter, oder vielmehr von der blitzenden Lanze, welche derselbe Gott in der Hand führt; und wenn die dreifache Spitze, in welche sie endet, bei ihm, wie bei anderen Göttern, die mehr oder minder ausgeprägte Form einer Blume annimmt, so ist dieses das ziemlich bizarre Ergebniß desselben Mangels an innerem Zusammenhange, welcher im Mittelalter die Hellebarden in Lilien verwandelte (welche die französischen Waffen bilden). Den Speer oder Spieß für die Eberjagd, von der Form, wie wir sie eben erklärt haben, finden wir in dem Inneren eines etruskischen Marmorstuhles gemeißelt, welcher sich zu Rom in dem Palast Corsini befindet [2]). Unter den römischen Arbeiten ist in dieser Beziehung ein Mosaik der Villa Borghese das Merkwürdigste. Sie stellt eine Gladiatorenscene vor. Ja ich glaube auch das Quereisen des Speeres auf dem Abdrucke eines geschnittenen Steines, welchen ich vor Augen habe, zu erkennen. Wenn anders ich mich auf die Treue dieses Abdruckes verlassen darf, so stellt dieser Stein wirklich das Bild des Meleager vor [3]). Das kostbarste Exemplar, welches wir von diesem Bilde besitzen, bleibt jedoch immer die Statue, mit welcher wir uns beschäftigen, und das erwähnte Attribut ist hier um so bezeichnender, als der Künstler sich desselben bediente, um den Helden der edlen Jagd dadurch allein kenntlich zu machen, und somit, jeder andern Zuthat, selbst der Chlamys sich entschlagend, die Figur in voller Nacktheit darstellte.

Es scheint, daß der Contrast zwischen dem an Genuß so fruchtbaren Pflanzen des Weinstocks und den Kämpfen und Gefahren der Jagd, zwischen der, der heroischen Jugend innewohnenden Kraft und einem frühen gewaltsamen und vielbeklagten Tode (ein Contrast, welcher schon aus den ältesten Meleagermythen hervorleuchtete), großen Einfluß auf die Erfindung dieser Statuen übte. In der-

---

[1]) So wird der Blitz des Jupiter wirklich das „fulmen trisulcum,“ die „βέλη Διὸς“, die „tela Iovis.“

[2]) Vergl. die, obschon schlecht ausgeführte Zeichnung in Gori. Mus. etrusc. I, pl. 181. und besonders pl. 125.

[3]) Lippert, Dactyl. II, n. 62.

jenigen des Vaticans erscheint uns der Held wie ein Seitenbild des Adonis, als liebliches Opfer eines frühzeitigen Todes. Eine sanfte, rührende Elegie hauchen diese Züge. Die Liebenswürdigkeit, mit welcher der Künstler seinen Gegenstand behandelt hat, die Zartheit, welche er in die letzte Vollendung seines Werkes zu legen wußte, scheinen ihm durch dasselbe Gefühl eingegeben zu sein, welches uns anregt, mit den schönsten Blumen das Grab eines Jünglings zu schmücken, den der Tod zu frühe dahingerafft hat. Der Künstler, welchem wir die neuentdeckte Statue verdanken, hatte vielmehr das Gegenbild des homerischen Achill vor Augen. Den gewaltigen Sohn des Ares hat er dargestellt, den selbst der Tod nicht beugen konnte, und der in der Unterwelt allein mit der Medusa nicht flieht, als Herkules in die Mitte der erschrockenen Schatten vordrang [1]). Die Haltung unserer Statue hält die Mitte zwischen der allzu weibischen des Vaticans und zwischen der charakterlosen der Villa Borghese. Die Anlage ist nicht weniger vortrefflich, als die Ausführung. Die ganze Gestalt drückt Kraft aus, aber jene Kraft, welche der Jugend und dem Helden angehört. Nichts zu stark Ausgeprägtes in den Einzelnheiten, überall großartige Einfachheit. Die Brust ist frei und gehoben, und die große Entwicklung dieses Theiles giebt der ganzen Gestalt Adel und Energie. Die großartige Beugung der falschen Rippen ist weit geöffnet und der Knochenbau zeichnet sich mit großer Biegsamkeit durch das Fleisch; der Unterleib ist sehr wenig vortretend. Die Durchschnittspunkte des rechten Bauchmuskels bieten überhaupt weniger Entwicklung und sind weniger ausgeprägt, als dies der Fall in vielen Antiken ist, die in diesem Stücke gegen die Wahrheit sündigen. Die Hüften sind hoch und vortretend, aber voll, nervig und robust, die Kniee voller Leichtigkeit und Kraft. Der linke Arm, welcher nachlässig auf dem Speere ruht, zeigt jene ganz eigenthümliche Bildung, welche zu erklären fast unmöglich wird, die ich aber stets ganz besonders an der Statue des borghesischen Achilles bewundert habe. Es scheint, daß das Ge-

---

[1]) Apollod. II, 5, 12.

wicht der eigenen Muskeln ihn sinken ließ, ihre Elasticität ihn aber auf der andern Seite in seiner graziösen und gleichsam schwebenden Lage erhält [1]). Ohne der Uebertreibung beschuldigt zu werden, ist hier wohl erlaubt zu sagen, daß durch diese Statue des Meleager (selbst wenn noch weitere Nachgrabungen uns bereichern würden) die plastische Kunst die Reihe der Darstellungen des Meleager so vervollständigt hat, wie der Kreis des Herkules durch die Auffindung des farnesischen Kolosses vervollständigt worden ist.

Die Zerstörung dieser Statue ist übrigens durch ein sonderbares Spiel des Zufalls bezeichnet worden. Nicht nur, daß sie von der Höhe ihres Piedestals herabgeworfen wurde, sie mußte auch noch vom Feuer leiden, wie eine schwarze breite Narbe bezeugt, welche sich bei der Ausgrabung über die Brust hinzog, und eben solche Flecken, die man an dem Torso von der linken Höhlung des Genickes bis an die linke Seite bemerkte, und die, derselben Linie parallel folgend, eben so viele Stücke formten. Das Element, an welches des Helden Leben und Tod geknüpft war, sollte seine verderbliche Wirkung auch noch bis auf seine Statue erstrecken.

---

[1]) Es wird nicht uninteressant sein, hier die Beschreibung mitzutheilen, welche Philostratus der Jüngere von der Organisation des Helden Meleager gegeben hat, um eine Vergleichung derselben mit unserer Statue anstellen zu können: *Στιφρὸς μὲν ὁ νεανίας καὶ πάντῃ σφριγῶν· κνῆμαι δ' αὐτῷ εὐπαγεῖς καὶ ὀρθαί, φέρειν τε ἔν τε τοῖς δρόμοις ἱκαναὶ, καὶ ὑφισταμένῳ τὸν ἐκ χειρὸς ἀγῶνα φύλακες ἀγαθαί. Μηρός τε ξὺν ἐπιγουνίδι ὁμολογῶν τοῖς κάτω· καὶ ἰσχίον οἷον διδόναι θαρσεῖν· ὡς οὐκ ἀνατραπησομένου ὑπὸ τῆς τοῦ συὸς ἐμβολῆς τοῦ νεανίου· πλευρά τε βαθεῖα, καὶ γαστὴρ ἀπέριττος, καὶ στέρνα τὸ μέτριον προεκκείμενα, καὶ βραχίων διηρθρωμένος, καὶ ὦμοι πρὸς αὐχένα ἐῤῥωμένον ξυνάπτοντες, καὶ βάσιν αὐτῷ διδόντες.* imagg. 15.

Der vaticanische Hermes.

Eine merkwürdige Statue ist die sonst unter dem Namen des belvederischen Antinous, von Künstlern als Musterbild vollendeter Proportion gefeierte, von Visconti als Merkur erkannte Statue [1]). Dem ersten Blicke nach scheint sie ihrem hohen Ruf nicht zu entsprechen. Der Grund dieses ungünstigen Eindrucks ist nicht nur die auffallende Mißbildung der Theile über den Knöcheln namentlich des rechten Fußes, welche man gerne moderner Aberbildung zuschreiben mag; auch die Stellung der Füße überhaupt, und damit die Stellung der ganzen Gestalt hat bei theilweise schweren Formen etwas Schwankendes, fast möchte ich sagen, etwas Taumelndes. Doch ist auch dies vielleicht eine Schuld der Ergänzung und natürliche, durch die Magerkeit der angegebenen Theile bewirkte Täuschung. Visconti hat richtig gefühlt, daß selbst die Bezeichnung der Statue als Merkur ihre Individualität noch nicht erschließt, und sie einen Hermes Enagonios genannt. Für eine Beziehung auf die Palästra spricht schon der Pfeilerstamm, welcher der Statue zur Stütze dient, mehr aber noch die fast athletische Bildung der ganzen Gestalt. Die völlige Kraft der Schenkel widerspricht geradezu dem geschmeidigflüchtig wandelnden Götterboten, und es erscheint sehr begreiflich, wenn Mengs in ihr einen jungen Herkules erkennen wollte. Es ist der Hermes der Palästra, und betrachten wir die starke Einbiegung des Leibes, die Senkung des Kopfes, einen Zug der Schlaffheit an den Lippen, so macht die ganze Statue den Eindruck der Müdigkeit.

---

1) Vgl. Seite 22. Anmerk. d. Herausg.

Becker meint im Augusteum: für den Gott der Palästra sei die Gestalt zu ruhig und schwerfällig. Becker dachte an Perseus, der die Flügelschuhe des Merkur geliehen. Dagegen führt schon Welcker zu Zoëga's Basreliefs an (S. 38 ff.), daß hier der Athletengott, nach einer gewissen Variation, als voller, gediegener Körper gedacht sei, mehr seiner innern vollen Kraft, als der Gewandtheit und äußerlichen Beweglichkeit vertrauend; es sei hier mehr der göttliche Herr, denn der Meister der Palästra.

Man hat wohl früher in unserer Statue eine Copie nach dem Merkur des Polyklet vermuthet. Jedenfalls dürfte es ein seltsames Zusammentreffen sein, daß in dieser Statue wirklich fast die ganze Stelle des Plinius über den Kunstcharakter des Polyklet mit allen ihren wirklichen oder scheinbaren Widersprüchen enthalten ist. Wenn Poussin in ihm das Muster der Proportion erkannte, so war Polyklet der Schöpfer des Kanon. Wenn uns nichtsdestoweniger die ganze Gestalt schwerfällig erscheint, so wird noch jener Vorzug des polykletischen Kanon beschränkt durch die statura quadrata, die den Werken des Polyklet nachgesagt wird. Derselbe Polyklet trug zuerst auch bei den ruhenden Statuen den Schwerpunkt auf Einen Fuß über; die übermäßige Einbiegung unserer Statue könnte aus jenem stark prononcirten Uebermaaß zu erklären sein, welches jeden ersten glücklichen Versuch zu begleiten pflegt. Ja, dürfte hier der allerdings nicht allzuhäufige Fall einer sclavisch treuen Copie und bei einem Meister wie Polyklet auch die Möglichkeit eines nicht vollkommen gelungenen Erzgusses statuirt werden, so wie selbst die Mißbildung der Füße einem technischen Fehler zugeschrieben werden, welcher an diesen Theilen gar leicht eintritt und in mehreren antiken Bronzen nachzuweisen ist; so würde ich kein Bedenken tragen, diesen vaticanischen Merkur unbedingt auf Polyklet zurückzuführen. Künstlern und Kunstfreunden sei diese Betrachtung zu näherer Erwägung empfohlen.

Minerva Giustiniana.

Eine wahre Zierde des Braccio nuovo, ja des ganzen vaticanischen Museums ist die unter dem Namen der giustinianischen Minerva bekannte Statue. Kaum um ein Merkliches das natürliche Maaß überschreitend, trifft sie um so sicherer das Gemüth mit dem Ausdruck einer reinen geistigen Größe. Die eines Tempelbildes würdige Ruhe, Speer und Schlange, sowie die Sphinx auf dem Wirbel des Helms mahnen wohl an die Minerva-Gestalten des Phidias, zunächst vielleicht an die Lemnische Minerva, deren Schilderung bei Lucian dem Haupte unserer Statue, man möchte sagen, buchstäblich entspricht. Denn gerade die schöne Bildung der Nase, die Lieblichkeit der Wangen, überhaupt die holde Jungfräulichkeit, in welcher von der gewaltigen Tochter des Zeus nur die Hoheit der Göttlichkeit und die Strenge des Gedankens geblieben ist, zeichnet diese Statue vor allen übrigen derselben Göttin aus. Die Behandlung des Marmors ist ausgezeichnet. Fleisch und Geist sind Eins geworden. Der leichte Schatten, welcher vom Helmschilde auf die Stirn fällt, ist von eigenthümlichem Reize. Dies besonders, verbunden mit der Stille der ganzen Gestalt und der müßig graziösen Haltung der linken Hand, verleiht der Statue den nicht näher zu bestimmenden Ausdruck eines gewissen träumerischen Wesens.

Die meisterhafte Vollendung der Statue verbietet uns, von unserm Künstler vorauszusetzen, daß er von irgend einem Originalbilde irgend ein Moment mit sclavischer Treue wiederholt und durch eine willkürliche Ellipse die Bedeutung desselben vernichtet habe. Sonst würde ich die nicht klar motivirte, noch weniger aber nothwendig bedingte Haltung der linken Hand durch die Annahme zu erklären suchen, daß sie in der Originalstatue auf dem obern Rande des gerade aufgestellten Schildes ruhte. Doch müssen wir wohl bei der durchaus gleichmäßigen Vollendung der Statue in allen ihren Theilen überhaupt den Gedanken an ein bestimmtes Original verbannen. Denn wenn die Falten des Obergewandes häufig eine

gewisse glatte Härte verrathen, so ist dies eine Folge moderner Ueberreibung. Die Schlange zu den Füßen der Göttin, welche mit gleicher Sorgfalt und sehr malerisch gebildet ist, scheint einer künstlerischen Bedeutung nicht zu entbehren. Fast die ganze Statue umringend, läßt sie in vielfachen Windungen noch die rasche Bewegung erkennen, mit welcher sie nahte. Die Göttin ist als Tempelgöttin gedacht und hat die gewohnte Stelle ihres irdischen Hauses wieder betreten. Das treue Hausthier der geweihten Stätte ist der Göttin zugeeilt, und sie gleichsam mit einem magisch bannenden Kreis umziehend, läßt sie sich an ihrer Seite nieder, das Haupt zutrauensvoll emporgerichtet. (Vgl. Herodot Urania 41.) Die Zeichnungen übrigens, welche wir bis jetzt besitzen, haben keine Ahnung auch nur von der Anlage unserer Statue. Denn auch diese ist nur für bestimmte Gesichtspunkte berechnet, welche von den Zeichnern verfehlt wurden.

Wer unser Werk in seiner vollen Schönheit empfinden will, tritt von der Statue insoweit rechts, bis der Kopf etwa in 3/4 Face gebracht ist; wie denn überhaupt die Antiken meist von der Rechten zu sehen sind; die Stützen der Statuen stehen jederzeit zur Linken. Hier verschwinden die Balken, welche am rechten Fuße nach der Lanze und dem Kopf der Schlange gingen, und die zwei kleineren unten an der linken Seite des Gewandes, welche wohl den Enden desselben zur Stütze dienen sollten. Hier hebt sich die linke Schulter, die rechte weicht zurück; und die prächtige Gewandung der linken Seite entwickelt hier die ganze Fülle ihrer Mannigfaltigkeit. Hier erscheint auch das Angesicht in seiner reinsten Schönheit, und der schmale und hohe Helm, welcher in der vollen Vorderansicht auf dem quellenden Haupthaar fast widerwärtig in die Höhe starrt, schließt sich, von hier aus gesehen, zierlich den Formen des Hauptes an.

Venus Anadyomene.

Eine sehr liebliche Statue ist die im Cataloge unter 42, jetzt mit 92 bezeichnete Venusstatue. (Mus. Chiar. t. 26.) Sie hat ihren übrigen Schwestern nicht in das vaticanische Magazin — eine Art mit dem Banne belegter Venusberg — nachfolgen müssen, was nicht zu begreifen.

Das Lob, welches dieser Statue fortwährend gespendet wird, ist wohlverdient. Form und Wendung des Leibes ist ebenso wahr als graziös, und besonders bei Fackelbeleuchtung gesehen, von einer wunderbaren Lebenswärme. — Doch werden dem strengen Zeichner einige Unrichtigkeiten in den Linien der Büste nicht entgehen. Das Verständniß dieser höchst einfachen Statue ist aber verrückt durch die noch immer gangbare Bezeichnung dieser und ähnlicher Statuen als einer Venus Anadyomene. Es wäre dagegen im Allgemeinen wenig zu sagen, indem jede nach dem Bade sich erhebende Aphrodite eine Anadyomene, ja das Bad selbst nur Wiederholung der ersten Geburt aus dem feuchten Element ist, die stete Wiedergeburt der Schönheit und Jugend. Auch ist Visconti's Hinweisung auf die Anadyomene des Apelles nicht geradehin als Berufung auf die Instanz einer fremden Kunstsphäre der Malerei zu verwerfen. Die Venus des genannten Künstlers drückte das Meerwasser aus dem Haare. Es soll nun kein besonderes Gewicht darauf gelegt werden, daß das Haar unserer Statue leicht und dabei wallend gebildet ist, da der Kopf nur aufgesetzt ist, wiewohl er nicht nur antik ist, sondern auch einer vollkommen ähnlichen Statue (M. u. Oest. I, 427 a.) zugehört haben muß, oder, was mir wahrscheinlicher ist, von einem antiken Restaurator für diese Statue gefertigt wurde. Doch die frühere Venus kann, wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter gerüstet, so aus den Fluthen des Meeres als die schon geschmückte hervorgegangen sein.

Durchaus unverträglich aber mit einer Anadyomene ist das Gewand, welches unsere Statue halb verhüllt. Unverträglich nicht

blos, weil Gewänder im Wasser naß werden, sondern weil die Gewandung schon an sich dem Begriffe der Geburt aus dem Meere widerspricht. Was zum Positiven, zum Cultus des Lebens des olympischen Götterstaates gehört, kann Aphrodite im Moment ihres ersten Erscheinens nur vorbereiten, indem sie den letzten elementarischen Stoff von sich abstreift, dem wallenden Haupthaar das Naß entwindet. — Nun empfängt sie in jenem Relief des Phidias (Pauſ. V, 11, 8.) aus den Händen der Peitho den ersten Kranz als Symbol des neuen Lebensverbandes, die Gaben des Cultus und der Huldigung. In dem kleinen Hymnus der Aphrodite v. 5 ff. wird sie von den Horen noch erst bekleidet. — Auf gleiche Weise erhält das erste Weib bei Hesiod, Pandora, Gewandung und Schmuckwerk erst aus den Händen der Götter.

Das Gewand unserer Statue verhüllt, wie an der Venus von Milo und Capri und anderen, blos den Unterleib. Es hat keinen natürlichen, augenscheinlichen Halt, wie an anderen Bildern, wo ein Theil desselben entweder von der einen Schulter noch gehalten, oder doch von dem einen stärker gehobenen Fuße gestützt ist. Es könnte wohl keine Bedeutung haben, als die allgemeine der Züchtigkeit. Nur in diesem Sinne findet sich das Gewand z. B. an der Statue der Julia Soämias im Vatican wiederholt, welche im Costüm der aus dem Bade kommenden Venus dargestellt ist. (M. u. Oest. I, 402.) Oder bezeichnet es bei unserm Bild die noch nicht vollendete Toilette? An der vorgenannten Kaiserstatue ist es offenbar nur mechanisch nachgebildet, und als blos müßige Zierde erscheint es in entfernt ähnlichen Motiven an einer dritten Badevenus, welche Visconti der unsrigen gegenübergestellt hat. Eine aus dem Bade zurückgekehrte und nun sich wieder schmückende Venus würde ein tüchtiger Künstler — und mit einem solchen haben wir es hier zu thun — anders gestellt haben. Die ganze Statue macht auf den ersten Anblick, und dieser entscheidet gewöhnlich, nicht den Eindruck eines Weibes, welches sich zum Geschäfte des Putzes wieder erhoben hat, sondern eines solchen, welches mit leisem, halbwollüstigem Schauder der völligen Enthüllung und der

kühlenden Fluth, die zu ihren Füßen rinnt, entgegensieht. Aphrodite saß, und hatte noch schamhaft ihr Gewand leicht über den Hüften zusammengeknüpft; — noch in dem Losnesteln der Haare begriffen, hat sie sich vom Sitze erhoben, ihr Blick ruht bereits auf dem Spiegel des Gewässers, einen Moment noch hält sie mit geneigtem Leibe, dem zurückgebeugten linken Fuße und den fest aneinander gedrückten Knieen das sinkende Gewand, im nächsten wird, wie die vollsten, hochgenestelten Haare auf die Schulter rollen, auch noch die letzte Hülle niedersinken.

Menander und Posidipp.

(Treffliche Kupfer dieser beiden Komiker bei Bouillon II. Bei Menander modern nur die rechte Hand und der linke Fuß; Posidipp ist vollkommen erhalten, auch der Plinthus mit dem Namen. Die Form der Plinthen ist ein Halbkreis; dies paßt trefflich zum Theatron, für das sie Dichter und Zuschauer sind.)

Die Statuen des Menander und Posidipp sind von Hause aus aufeinander berechnet in Erfindung, Ausführung und Gegenstand. Nur Posidipp ist etwas kleiner, wahrscheinlich aus streng ikonischen Rücksichten. Sie sind mit derselben leichten Behaglichkeit gearbeitet, welche der Charakterzug beider Komiker ist. Nicht feinste Vollendung, nicht Ausführung und Glätte des Einzelnen; nichts Systematisches, Studirtes im Wurfe der Gewänder; aber Geist, Leben, Wahrheit, freie und kühne, mit Wenigem das Wesen, den Punkt des Lebens treffende Züge; ein herrliches Beispiel von höchster Kunstblüthe noch in den Zeiten der Diadochen. Beide Statuen waren wohl bestimmt, im Theater aufgestellt zu werden; vielleicht sind sie jene Originale, die im Theater zu Athen aufgestellt waren. Der Marmor ist griechisch. Es scheint, daß sie gedacht sind als Zuschauer, als Zeugen vielleicht ihrer eigenen Werke. So sitzt Menander in ruhiger Sicherheit und hoch wie von oben herab als Meister überschauend und beherrschend, in seiner denkenden Stirn zeigt sich der tiefe Menschenkenner, im Munde liegt ein feiner Zug

behaglicher Sinnlichkeit. Posidipp dagegen sitzt erwartungsvoll in sich zusammengeschmiegt vor uns, in der Haltung des Hauptes, in der Oeffnung des Auges und dem Zug der Augenbrauen lauschend gespannt, mit pathologischem Interesse dem Verlauf der Fabel folgend, dem Gelingen oder Mißlingen seines Wurfes entgegenharrend, Beifall oder Tadel des eigenen Werkes erwartend.

Diese Statuen in ihrem charakteristischen Gegensatz haben etwas von Göthe und Schiller. Wann werden unsere Theater solche Statuen schmücken?

Ein bacchischer Genius oder ein Flußgott?

Unter vielen anderen, dem Kunstwerthe nach vielleicht nur untergeordneten, durch Sinn und Bedeutung aber nicht gewöhnlichen Statuen findet sich im Louvre auch das Bild eines jugendlichen Gottes in liegender Stellung, welches Visconti zuerst als einen bacchischen Genius in seinem monumenti Borghesiani tab. VIII. bekannt machte. Eine Abbildung dieser Statue findet sich bei Bouillon III, pl. 8. n. 5., welche nun im verjüngten Maaßstabe und blos contourirt auch aufgenommen ist in O. Müller und Oesterley Denkmäler der alten Kunst, fortgesetzt von Wieseler II, 3. t. 32. n. 360.

Hier wird die Statue ein jugendlicher Dionysos genannt, und zugegeben, daß Statuen dieses Gottes in liegender Stellung, so charakteristisch auch diese zur Bezeichnung der Weichlichkeit ist, zu den Seltenheiten gehören.

Bacchus selbst oder sonst ein Dämon des Weines wird allerdings nicht wegzuleugnen sein. Das schöne jugendliche Haupt ist mit der Stirnbinde und einem Epheukranze geschmückt; in der Linken hat er einen Rebstock, an dem noch Weinlaub und Trauben hängen. Ein Thierfell ist dem Ruhenden untergebreitet, und endlich sieht man noch einen kleinen Knaben, welcher den Leib des Gottes hinankriecht. Was kann dieser Knabe Anderes sein, als ein bacchischer Genius? Ampelos vielleicht oder Akratos?

Die Statue des liegenden Gottes, wenn man sie mit unbefangenem Auge überläuft, diese so ganz ruhige, hingegossene Haltung, der eine Arm leicht aufgestützt, macht durchaus den ganz bestimmten Eindruck eines Flußgottes oder eines Wasserdämon, und diese Bedeutung wird ganz evident durch den Rebknorren, den der fragliche Gott oder Dämon an die Schulter gelehnt, in der Linken hält. Denn gekrümmt, ausgeschweift, nach Unten sich verjüngend, nach Oben massig und in Trauben und Blättern sich entladend, bildet er das vollkommene Analogon eines Füllhorns, wie solches den kolossalen Statuen des Nil und der Tiber beigegeben ist. Könnte nun die Statue des Louvre nicht das bacchisch ausgestattete Bild irgend eines Stromes oder Baches sein, der eine mit Wein überschwänglich gesegnete Landschaft bewässert?

Die Gemälde des älteren Philostrat enthalten eines, welches die Andrer betitelt ist (I, 25.). Es stellt die Bewohner von Andros vor, wie sie ihr großes Dionysosfest begehen und nun, was jedes Jahr einmal geschah, der wunderbare Weinstrom sich ergießt. Den göttlichen Fluß selbst sieht man auf einem Lager von Trauben hingestreckt, durch seinen Anblick schon zum Genuß des lautern, ungemischten Weins ladend. Wie aber nun der wunderbare Weinquell weiter und völliger strömt und zum Fluß wird, erscheint in seiner Mündung das Schiff des Dionysos mit Satyrn und Silenen, und aus Muscheln schlürfen Tritonen das köstliche Naß.

Ein ähnliches Gemälde oder ein ähnlicher Gegenstand schwebte ohne Frage dem Bildner der bacchischen Statue im Louvre vor. Es ist die Statue des wunderbaren Weinstroms, und es fragt sich nur, was hat der kleine, als bacchischer Genius angesprochene Genius zu bedeuten? Derselbe Philostrat beschreibt (I, 5.) das Bild des Nil von Kindern umgaukelt, welche nichts Anderes sind, als lebendige Ellen, die Wasserhöhe messende πήχεις, cubiti, und bekanntlich ist die eben berührte kolossale Statue des Nil im Vatican ein Commentar zu Philostrat, der nicht seines Gleichen hat.

Der kleine Knabe an der Statue des Louvre ist kein Genius, kein bacchischer Genius, weder Ampelos noch Akratos, er ist ganz

einfach ein cubitus. Er kriecht den göttlichen Weinstrom hinan, und wird sich bald in seiner völligen Höhe oder Kürze viel mehr emporrichten. Er zeigt die steigende Fülle des Weinstroms an, wie ja auch der Nil durch ein Wunder, wenn auch durch ein natürliches, nur allmälig die Höhe erreicht, wo er die ganze Kraft und Fülle entwickelt, mit welcher er von jeher das Wunderland Aegypten gesegnet hat.

Der Raub der Kora.

Ganz besonders dankenswerth erschien mir in Braun's antiken Marmorwerken (Leipzig 1843) die Mittheilung des Koraraubes in dem Schlosse Castajo. — Der Herausgeber hat auch nicht versäumt, als besonders merkwürdig hervorzuheben, daß auf diesem Relief Minerva dem Beherrscher der Unterwelt mit einem Lorbeerzweige entgegentritt, um ihn gleichsam als Sieger zu begrüßen. Der Lorbeer bildete dann ein Seitenstück zu dem Granatapfel, welcher auf demselben Relief der Proserpina von der Venus entgegengehalten wird. Wenn aber der Herausgeber den allerdings sinnreichen Gedanken aufstellt, daß Minerva in alten Reliefs desselben Inhalts, wo sie auftritt, sich nicht der Entführten, wie man sonst anzunehmen gewohnt war, sondern dem Entführer hülfreich beweist, so muß ich dies bezweifeln. In allen Reliefs, wo Minerva unmittelbar hinter dem Wagen des Pluto erscheint, ist das Haupt des rasch wegeilenden Räubers nach ihr zurückgewendet. Ein leicht zu entbehrender Beistand oder ein Zugestehen dessen, was er durch das Recht der Stärke und Gewalt bereits besitzt und nur rasch zu tragen im Begriff ist, kann unmöglich das Auge des Entführers fesseln, wohl aber ein unerwarteter Widerstand durch Wort oder That.

Wenn Minerva auf dem Florentiner Relief am Schild zurückgehalten wird, ein Motiv, welches sich auf dem Relief bei Bartoli und auf einem andern im Louvre gleichfalls findet, so begünstigt dies keineswegs die entgegengesetzte Ansicht. Die Einführung

gerade dieser Göttin, der Minerva, mag in einem Gedichte oder Mythus tiefer motivirt gewesen sein. An sich aber nimmt die strengste der Jungfrauen eine sehr passende Stelle unter den Gespielinnen der jungfräulichen Göttin und gerade an diesem Wendepunkte ihres Schicksals ein. — Auf anderen Reliefs ist Artemis in Proserpina's Nähe.

Betrachte ich Gewandung und Stellung des Mädchens, welche nach dem Schilde der Minerva langt, und dann ihre nächste Nachbarin, so kann ich hier nur den naiven und so menschlich wahren Ausdruck von der Wirkung des Entsetzens erkennen, welches so plötzlich in diesen harmlosen Kreis eingebrochen ist. Ueberrascht und überwältigt von jenem Gefühle, in welchem wir stets von fremder Gefahr zugleich uns selbst bedroht sehen, entflieht die Eine der Nymphen, während die Andere die mannhafte Pallas festzuhalten, oder sich vielmehr an ihrem Schilde zu halten strebt.

Auch der Deutung der knieenden Figur auf Artemis, welche dann allerdings selbst der Mutter sich feindselig erweisen mußte, kann ich nicht beitreten. Gerade diese Figur ist es, welche den ersten Blick des Beschauers auf sich lenkt; sie ist unter allen Figuren die am besten, ja die einzige gut gestellte; sie zeichnet sich überdies durch kolossale Verhältnisse aus, und bildet den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Composition. Die nahe Berührung, in welche sie mit Eroten gebracht ist, bleibt bei einer Artemis unerklärlich. Der Eine derselben scheint sie halten zu wollen, der Andere zeigt sie der heraneilenden Demeter, und wenn auch der Dritte mit der Fackel nur ganz zufällig über ihr Haupt zu stehen kam, so reichen jene hin, um diese Gestalt als den Gegenstand einer besondern zärtlichen Sorgfalt hervorzuheben. — Der lotosähnliche Kopfschmuck endlich, welchen Artemis auf Vasenbildern trägt, wird hier wohl als Kalathos zu nehmen und als solcher nicht der Artemis, wohl aber der Tochter der fruchtbringenden Erdgöttin vollkommen angemessen sein. Unter ihr erbebt die Erde, sich dem Gott der Unterwelt zu öffnen, und echt mädchenhaft stemmt das Demeterkind die Rechte auf den Korb, den sie eben mit Blumen

gefüllt hatte; die gehobene Linke begleitet ihren Hülferuf. Die Mutter hat ihn gehört und ist herbeigeeilt. Ihre Begleiter verkünden ihr die Nähe ihrer Tochter, sie streckt die Fackel vor und hebt das Haupt, um auch zu sehen, was sie gehört; aber in demselben Momente ist die Tochter für immer verschwunden! —

Hermes, der Rinderdieb?

Die erste Tafel der zweiten Decade von Braun's antiken Marmorwerken giebt uns die schätzbare und, wie Jeder, welcher das Original sah, eingestehen wird, sehr wohlgelungene Zeichnung einer Statue im Palast Spada zu Rom. Es ist ein in ein weites Tuch gewickelter Knabe mit aufgerichtetem und etwas zurückgehendem Haupte, der Ausdruck höchst lebendig und von einer ganz eigenthümlichen Naivetät. Der Herausgeber deutet diese Statue auf den jungen Merkur, welcher, des Rinderdiebstahls bezichtigt, dem Jupiter mit naiver Dreistigkeit gegenübersteht. Ob indessen die Gewandung dieses Knaben für die *σπάργανα* gelten können, die der Homerische Dieb trägt, dürfte doch mehr als zweifelhaft sein. Eine so vollständige, absichtliche Verhüllung ließe eher noch eine Variante dieser Jugendgeschichte vermuthen: nämlich den gleichzeitigen Diebstahl von Apollo's Geschoß, welches der Kleine unter einem Mantel verborgen hätte. Doch ist hiervon unter dem Wurfe der Falten nichts zu entdecken. Den Mangel ferner eines jeden näher charakterisirenden Attributes hat Braun selbst bemerkt, und möglich wäre es allerdings, daß die ursprünglichen Füße der Statue mit Flügelschuhen versehen waren. Allein die Züge auch des Kindes Mercurius dürften doch etwas freier, edler gebildet sein; — jedenfalls wäre ein kürzeres, dichteres, etwas krauses Haupthaar vorauszusetzen. Diese langen, dürftigen, schlichten oder, wie es scheint, gefeuchteten Haare sind mit dem Ideale eines Mercurius-Knaben unvereinbar. Ganz genau dieselbe Draperie, nur daß das Haupt noch mit einer Art von Haube oder Kapuze bedeckt ist, hat eine Knabenstatue im Louvre. Auch die Haltung und Wendung des

Kopfes, selbst der Ausdruck der Mienen, soweit eine bloße Contourenzeichnung in verjüngtem Maaßstabe eine derartige Bemerkung stützen kann, entspricht vollkommen der Statue im Palaste Spada. Der Knabe im Louvre wird als Telesphorus bezeichnet, und Figuren dieser Art in Statuengruppen und auf Münzen, einzeln oder mit Aeskulap verbunden, gehören gewiß in das Bereich des Heil und Genesung verleihenden und schirmenden Aeskulap und seines Telesphorus. Der Knabe im Palaste Spada ist ein Votivbild; er ist in seinen Bademantel gehüllt; die ganze Haltung und selbst ein Zug um die Wangen zeigt noch die leichten Badeschauer, aber in der Lippe und dem nach Oben gewendeten Auge spricht sich schon die freudige und dem Gotte dankbare Zuversicht der wiedergewonnenen Gesundheit aus.

Zur Kunst des Phidias.

Bei Plutarch im Leben des Perikles 12. lesen wir: „*ὅλη μὲν ἦν λίθος, χαλκός, ἐλέφας, χρυσός, ἔβενος, κυπάρισσος, αἱ δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι τέχναι τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοί, βαφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες, ἐλέφαντος ζωγράφοι, γραφεῖς, ποικιλταί, τορευταί.*“

In dieser für die Zeit und Schule des Phidias so gewichtvollen Stelle hat man an den Worten *χρυσοῦ μαλακτῆρες* und *ἐλέφαντος ζωγράφοι* von jeher sehr begreiflichen Anstoß genommen. Reiske, welchem Facius, Böttiger und noch O. Müller beipflichten, glaubten durch Einschieben eines *καὶ* geholfen zu haben; welche Partikel jedoch, beiläufig bemerkt, in der Vulgata der ganzen fraglichen Stelle nur einmal vorkommt, und zwar da, wo nur ein und dasselbe Wort durch ein zweites amplificirt wird (*ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι*). Plutarch zählt eben nur auf, gleichsam still für sich zählt er an den Fingern auf, und auch ein erstens, zweitens u. s. w. fehlt. Nach den so eben angeführten Gelehrten wird nun gelesen: *χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος*: Goldschläger und Elfenbeinarbeiter, wie Böttiger übersetzt. Ganz

worttreu würde es heißen: Erweicher (oder Dehner) von Gold und Elfenbein.

Man fühlt wohl, daß Plutarch in dem ganzen Passus vorzugsweise nur die Prachtkolosse des Phidias und den ganzen tektonischen und ornamentalen Apparat ihrer Behausung, der Tempelcella, vor Augen hatte; aber unbegreiflich bleibt es, daß man sich nicht längst die Frage stellte, ob es denn um das bloße Erweichen und Dehnen etwas ganz Absonderliches ist? In demselben Zusammenhange werden kurz vorher *χαλκοτύποι* genannt. Könnte oder sollte es an dessen Statt nicht vielmehr heißen: *μαλακτῆρες χαλκοῦ, χρυσοῦ, ἐλέφαντος*? Oder genügten für Gold- und Elfenbeindehner nicht kurzweg *τορευταί*, ein Ausdruck, welcher neckischer Weise das Schlußwort des ganzen Passus bildet? —

Das Elfenbein geschmeidig, dehnbar zu machen, die einzelnen Stücke musivisch fest zu verbinden, war allerdings eine absonderliche Kunst, welche, wenn auch nicht erst erfunden, doch zur Vollendung gebracht wurde, als Gelegenheit und Mittel vorhanden waren zu kolossalen Werken aus Gold und Elfenbein. Was das Gold betrifft, so kommt noch ein anderer, ebenso absonderlicher Umstand in Betracht. Das bloße Dehnen aber und Verdünnen wird es nicht gewesen sein. Denn dieses war doch wohl etwas sehr Triviales und sich von selbst Verstehendes. Fassen wir uns kurz! Tilgen wir das Komma unserer Ausgaben nach *βαφεῖς*, und tilgen wir das blos durch Emendation eingeschwärzte *καὶ* nach *μαλακτῆρες*! Lesen wir *βαφεῖς χρυσοῦ, μαλακτῆρες ἐλέφαντος*: d. i. „Emailmaler auf Gold, Schmeidiger des Elfenbeins."

Dürfte aber nicht noch eine zweite kleine Emendation dieser Stelle nöthig sein? Haben wir uns keine Aenderung erlaubt, als in Tilgung eines Komma, so wäre eine weitere mit Umtausch eines einzigen Buchstabens hergestellt. Nach *μαλακτῆρες ἐλέφαντος* folgt noch *ζωγράφοι, γραφεῖς*. Mit einer feinen Distinction dieser beiden, wenn auch freilich nicht vollkommen synonymen Worte ist nichts gethan. Besser erklärt man jedenfalls dieses *γραφεῖς* für eine bloße müßige Randglosse, wie es denn auch Hutten in seiner Ausgabe

und O. Müller im Handbuche der Archäologie ausgelassen haben. Wollen wir uns hiemit nicht zufrieden geben, so schlage ich vor statt γραφεῖς: γναφεῖς zu lesen. Wie? Walker und Tuchscheerer sollten hier in so vornehm ästhetischer Gesellschaft zu dulden sein? Nun! Stehen doch auch die ποικιλταί in nächster Nachbarschaft und in ihrem guten Rechte. Galt es ja den Schmuck einer Tempelcella mit ihrem prachtvollen Cultusbilde. Die ganze Stelle hieße nun:

ὕλη μὲν ἦν λίθος, χαλκός, ἐλέφας, χρυσός, ἔβενος, κυπάρισσος, αἱ δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι τέχναι τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοί, βαφεῖς χρυσοῦ, μαλακτῆρες ἐλέφαντος, ζωγράφοι, γναφεῖς, ποικιλταί, τορευταί.

Ueber die Entstehungszeit der Gruppe des Laokoon.

(Kunstblatt 1846. Nr. 57.)

In Nummer 40 des Cotta'schen Kunstblattes 1846 wurde die Discussion des Philologencongresses in Darmstadt über die Entstehungszeit der Gruppe des Laokoon vor dem Publicum dieser Zeitschrift zur Sprache gebracht. Weit entfernt, mich nachträglich in jene Verhandlungen selbst mischen zu wollen, noch weniger vermeinend, dieselben hiermit zum Abschluß zu bringen, glaube ich nur die Gelegenheit einer von Neuem auf jenes archäologische Räthsel gelenkten Aufmerksamkeit benützen zu dürfen, um vielleicht, mehr nur zu meiner eigenen Beruhigung, ein Paar bisher in bescheidener Stille gehegte Zweifel von irgend einer Seite her entweder bekräftigt oder widerlegt zu sehen. Auch beschränke ich mich, schon um der Kürze willen, auf die bekannte, seit Lessing so viel besprochene Stelle des Plinius. Wird sie doch immer der Ausgangs- und Endpunkt der ganzen „Laokoonfrage" bleiben müssen. Dem Himmel sei's geklagt! Denn gerade durch die seltene und an sich so erwünschte Ausführlichkeit ist jener Locus classicus recht geeignet, das Urtheil stets von Neuem in die Irre zu führen. Hätte Plinius über Laokoon geschwiegen, wer weiß, die Frage über die Zeit dieser Gruppe würde längst entschieden sein oder, was um des lieben Friedens willen eben so gut wäre, sie würde für entschieden gelten. Doch zur Sache!

Dem Palaste des Titus werden in der fraglichen Stelle die Kaiserpaläste auf dem Palatin gegenübergestellt, einem Wunder der Plastik dort, kaum minder bedeutende Werke hier; an jenem hatten drei Meister zugleich, an diesen je zwei ihre Kräfte versucht, und der Gegensatz eines einzelnen, auf sich selbst beschränkten Künstlers, des Aphrodisius, dient nur dazu, die gemeinschaftliche Thätigkeit der Vorhergenannten um so entschiedener hervorzuheben und das Band zwischen der Gruppe im Palaste des Titus und zwischen den Kunstschätzen des Palatin um so fester anzuziehen. Damit aber ja unser Blick auf die Werke der römischen Imperatoren beschränkt bleibe, damit er keinen Ausweg, keine Perspective in die ältere Kunstwelt finde, wird zuletzt auch noch der Hintergrund durch das Pantheon des Agrippa, diesen kolossalen Markstein des republikanischen und kaiserlichen Roms geschlossen. Der Athenienser Diogenes hat es mit Bilderwerk geschmückt. Geben wir uns weiter dem Eindrucke der Worte: de consilii sententia und des in diesem Zusammenhange doppelt gewichtigen: probatissimis signis unbefangen hin, so sehen wir uns dort in die Werkstatt, ja selbst in die geistige Werkstatt der Künstler, hier in die Paläste des prüfenden Kenners oder der Freunde und Förderer der Kunst versetzt. Es ist, als hörten wir aus dem Munde irgend eines der intelligentes und otiosi Roms die Tagesneuigkeit, wie drei rhodische Künstler zu Einem Werke zusammengetreten, wie sie über Anlage und Ausführung sich berathen und verständigt und nun ein wahres Wunder der Kunst zu Stande gebracht. Wir sehen auf der andern Seite auch die Paläste des Palatin sich zur Zufriedenheit ihrer Herrn mit Werken füllen, welche selbst neben den Schöpfungen der früheren griechischen Kunst die Probe bestehen. Das Pantheon ferner, die palatinischen Bauten der Cäsaren und der Palast des Titus bilden eine chronologische Reihe, hier freilich zur hinaufsteigenden umgekehrt. Die neueste und glänzendste Erscheinung, welche fortan in den Annalen der Kunstgeschichte mit dem Namen des Titus unzertrennlich wird verknüpft sein, wurde der Ausgangspunkt. Und endlich, nur noch einen einzigen Blick auf das Verhältniß dieser

Stelle zu dem ganzen kunstgeschichtlichen Theile des plinianischen Werkes! Waren in diesem einmal die Maler namhaft gemacht, welche von den Imperatoren beschäftigt wurden, war ausführlich der freilich nicht sehr erfolgreichen Protection der Bildgießkunst durch Nero gedacht, so konnten unmöglich die Meister der Sculptur, das ist die Meister eines Kunstzweiges mit Stillschweigen übergangen werden, welcher im kaiserlichen Rom ganz vorzugsweise, man darf fast sagen ausschließlich geübt ward.

Mit der Behauptung des Plinius, daß unsere Gruppe vor allen Werken der Malerei und Bildgießkunst den Vorzug verdiene, wurden bisher zu viel Umstände gemacht. Sehr schwerlich z. B. schwebte seinem, wie es scheint, nur mit oberflächlichen Kunststudien ausgerüsteten Geiste jene Freiheit und Kühnheit der Composition vor, welche der Marmorbildner, in der technischen Beschränktheit seiner Sphäre, der Malerei und Bildgießkunst zu überlassen pflegt. Es galt nur, den höchsten Trumpf der Kunstbewunderung auszuspielen. Wohl aber drängt sich hier eine andere Frage auf. Ein Autor, welcher in der Regel und ganz besonders da, wo er Sculptur und Bildgießkunst behandelt, nicht die Person des Künstlers selbst, am wenigsten wenn dieser durch Zeit und Ort in weitere Ferne gerückt ist, oder nicht ganz ausdrücklich mit seinem Meister oder Rivalen, mit Nachfolgern oder Vorgängern zusammengestellt wird, sondern nur die Leistungen des Künstlers mit einem Ehrenprädicate bedenkt, wie kommt dieser Autor dazu, hier ausnahmsweise drei sonst nicht weiter gekannte Rhodier als summi artifices einzuführen, und überdies noch ihres Werkes, und zwar eines einzigen Werkes, in einer Weise zu gedenken, welche alles überbietet, was er früher über die größten Meister des alten Griechenlands zu ihrem Ruhme gesagt hat, selbst die von ihm mit besonderer Ausführlichkeit und mit Vorliebe behandelten Maler eingeschlossen? Ist dies noch der bloße Epitomator fremder Urtheile, der harmlose Freund der Kunst? Oder, wie viel fehlt hier bis zum Tone eines Kunstprotectors, welcher im Vollgefühle seiner Kennerschaft, vielleicht auch noch eines andern Vorzugs oder irgend einer Verpflichtung

sich bewußt, einer jüngeren und in Rom von Titus selbst beschäftigten Künstlerfamilie den alten Meisterschulen gegenüber die gewünschte Anerkennung verschaffen will. Und wenn hiebei jene früheren Schulen mit keinem besondern Ausdrucke, etwa dem üblichen veteres oder antiqui, bezeichnet werden, nun so konnte dies Plinius in der Wärme des Eifers übersehen oder auch wohl absichtlich unterlassen haben, um diesen seinen jetzigen Widerspruch mit den herrschenden Ansichten der Zeit sowohl, als mit seiner eigenen, bei anderen Gelegenheiten eingestandenen oder wohl gar zur Schau getragenen Verehrung des Alterthums nicht mit eigenen dürren Worten zu bekennen.

Soviel scheint gewiß zu sein, daß hier einmal ein römisches Kunsturtheil auf eigenen Füßen steht. Hätte Plinius, wie bei so manchem andern Werke der älteren Kunst, ein griechisches Urtheil, wenn auch nur ein Epigramm vor Augen gehabt, so würde am Laokoon vor andern, vielleicht ausschließlich, die ergreifende Lebendigkeit der Darstellung, das Hochpathetische des Ausdrucks hervorgehoben sein, etwa wie bei dem Philoklet des Pythagoras, dem Verwundeten des Ktesilas. Der technischen Meisterschaft mochte Erwähnung geschehen, auch wohl der Schlangen, doch dieser schwerlich bloß um ihrer künstlichen Verschlingung willen. Jener Grieche wenigstens, dessen Schilderung des knabenraubenden Adlers von Leochares uns Plinius überliefert, würde sich anders haben vernehmen lassen. Bei allem Bestreben, den Laokoon nach allen Seiten hin als ausgezeichnet, als einzig hinzustellen, ist das wahre und höchste Verdienst desselben mit keinem Wort berührt. Es ist, beiläufig bemerkt, bezeichnend für römische Anschauungsweise überhaupt, welches Gewicht auch in der bekannten Episode des Virgil auf die Schilderung jenes Schlangengethiers gelegt wird. Virgil dachte den Laokoon wie Plinius ihn sah.

Rhodus, die Stadt — und diese oder die Insel gleiches Namens gilt als die Geburtsstätte des Laokoon — Rhodus zählte zu Plinius' Zeit, nach dessen eigener Angabe, bloß an Erzstatuen noch dreitausend, an Kolossen hundert. Die Menge der Statuen aber,

welche in der Weltstadt Rom aus allen Theilen Griechenlands sich gesammelt hatten und täglich durch neue, in Rom selbst gefertigte Werke sich verstärkten, überstieg gewiß alles, was wir uns nach Berichten des Alterthums und nach Erfahrungen der modernen Welt als möglich denken können. Dabei konnte es nicht fehlen, und Plinius selbst führt diese Klage, daß manches höchst bedeutende Kunstwerk in's Dunkel zurücktrat, daß mancher Künstlername vergessen oder gar nicht zu öffentlicher Kunde gelangt war. Von einer vortrefflichen, durch Vespasian im Friedenstempel geweihten Venus, von dem kolossalen Bilde des Nil ebendaselbst, von einer ganzen Reihe ausgezeichneter Statuen in der Schola der Octavia, von einem sterbenden Herkules bei der Rednerbühne kannte man die Künstler nicht. Dasselbe Schicksal traf selbst Werke, welche durch sinnlich imponirende Masse auch dem Alltagsauge sich entgegendrängten, wie den von Claudius Cäsar auf dem Marsfelde geweiheten Jupiter. Von einem Apollo auf dem Capitol weiß Plinius, daß er einst zu Apollonia stand, daß ihn M. Lucullus nach Rom gebracht, aber den Namen des Künstlers nennt er nicht. Bei vielen Werken waren ihre Urheber durch Auskunft des ehemaligen Besitzers, durch Notizen in artistischen und sonstigen Schriften, durch die Inventarien der Kriegsbeute, die Akten der Triumphe mehr oder weniger beglaubigt. Bei anderen wußte echte oder falsche Kennerschaft für einen Namen zu sorgen; und je berühmter ein solcher war, desto leichter bot er sich dem Suchenden dar, desto willkommener war er dem Besitzer. Immer aber gaben, so häufig auch hier Verfälschungen mitunter spielten, die Inschriften der Statuen selbst die erwünschteste, und wo alle jene Requisite fehlten, natürlich die einzige Auskunft. Ihnen verdanken ja wir selbst noch die alleinige Kunde so manches ausgezeichneten Künstlers, welchen wir in Plinius und Pausanias vergebens suchen. Gewiß, wären die sonst gleichfalls nicht weiter gekannten Namen Agesander, Polydorus und Athenodorus der Basis des Laokoon beigeschrieben, nun, so war alles, was Plinius berichtend und beschreibend mittheilt, aus dieser authentischen Quelle, aus dem Anblicke des Kunstwer=

kes selbst geschöpft und der Glaube an eine frühere Entstehungszeit desselben wäre auch von dieser Seite nicht anzugreifen. Jede Inschrift aber fehlt! Und doch scheinen gerade die Rhodier, wie neuere Funde lehren, und vielleicht schon die auf Rhodus besonders übliche Unsitte des *μεταγράφειν* lehren konnte, mit Inschriften jeglicher Art nichts weniger als karg gewesen zu sein.

In dem fern entlegenen Rhodus also und zu einer Zeit, wo die Kunst daselbst noch in höchster Blüthe stand, etwa bald nach Alexander dem Großen, war die Gruppe des Laokoon gefertigt worden. Mit anderer Beute oder was sonst die Firma war, wird sie aus dem kunstüppigen Rhodus in das Menschen- und Statuengewühl der Weltstadt Rom versetzt; und hier kennt man ihre Künstler, ohne daß eine Inschrift sie nennt, ohne daß auch nur Einer derselben zu den allgekannten und allgefeierten gehörte! Unserm Plinius war nicht die bloße Sage zu Ohren gekommen, daß dieser Laokoon vor andern auch deswegen bemerkenswerth sei, weil er das Werk dreier gleichgestimmten Künstler ist, weil ihn ein Vater in Gemeinschaft mit seinen Söhnen, ein Meister mit seinen Schülern gebildet. Er weiß die Künstler alle drei namhaft zu machen, sie heißen Agesander, Polydorus und Athenodorus. Er weiß, daß sie erst den Plan des Werkes besprochen, daß sie über ihn einig geworden, daß sie ihn einmüthiglich ausgeführt. Und keiner dieser Drei hatte etwa in dem vielgeschäftigen Rhodus nur seine zweite Heimath, oder Brot und Arbeit gefunden; keiner gehörte bloß der rhodischen Schule an wie jener Tauriscus aus Tralles, oder die jüngst erst durch Inschriften bekannt gewordenen Epicharmus, Sosikles und Zeno aus Soli, oder Protos aus Kydonia. Nein, unsere Meister des Laokoon waren alle drei geborne Rhodier. Auch das weiß Plinius! Und dieses ganze Specimen von rhodischer Kunsterudition wird mit der naiven Klage eingeleitet, daß gemeinschaftliche Thätigkeit Mehrerer an einem und demselben Werke den Ruhm des Einzelnen verdunkle, die Kunde und Nennung seines Namens erschwere! — An Nachrichten über Rhodus konnte es natürlich in Rom nicht fehlen. Wir kennen den regen, meist

friedlichen Verkehr dieser Insel mit Rom, die Lieblichkeit ihres Klimas, den Glanz des Städtelebens, die Reize geselliger und literarischer Kultur, und was sonst noch den vornehmen Römer zu behaglichem Lebensgenuß oder zur Vollendung seiner geistigen Bildung nach diesem Paradies locken mochte. Auch begegnet uns hier noch zum Ueberflusse ein Zeitgenosse des Plinius, der gelehrte, von diesem so oft citirte Licinius Mucianus. Er hat in Rhodus, wie seine in Rom bekannt gemachten Schriften erzählten, noch den alten, von König Amasis geschenkten Linnenpanzer gesehen und untersucht. Demselben Mucianus verdankt Plinius die obige Nachricht von dreitausend Erzstatuen, welche noch daselbst vorhanden seien. Warum wird bei Gelegenheit des Laokoon weder Mucianus, noch sonst ein Gewährsmann citirt? Warum lesen wir nicht wenigstens wie anderwärts ein bescheidenes invenio oder audio? Den Namen des Rhodiers Athenodorus kennen wir auch aus einer in Antium gefundenen Statuenbasis. Muß aber diese aus Rhodus erst nach Italien gebracht worden sein?

Letzteres war mit der Gruppe des sogenannten Toro Farnese geschehen. Plinius vergißt aber auch nicht, dieses Transportes ausdrücklich zu gedenken. Auch die Künstler dieses Werkes kennen wir, und zwar aus derselben Quelle, welche uns die Meister des Laokoon überliefert hat, aus Plinius; und wie diese letztere Gruppe, so entbehrt auch der Toro, wie wir ihn jetzt in Neapel sehen, jeder Spur einer Inschrift. Allein aus demselben Plinius ist zugleich ersichtlich, daß die farnesische Gruppe einst, zu Plinius Zeit, mit einer Inschrift versehen war, welche demnach erst bei der Zertrümmerung und leichtsinnigen Wiederherstellung des Werkes wird zu Grunde gegangen sein. Daß Plinius, den Transport aus Rhodus abgerechnet, auch von dieser Gruppe nichts zu melden hatte, als was sie eben selbst einem jeden, auch dem trivialsten Beschauer lehrte, wenn er nur griechisch lesen konnte, ergibt sich überdies auch schon aus der höchst prosaischen Auffassung derselben. Nichts erschien unserem Autor so bedeutend, als daß sogar der Strick aus einem und demselben Marmorblock gemeißelt ist. Dem Wesen

nach sagt auch die Beschreibung des Laokoon nicht mehr. Was über den Marmorblock und die wundervollen Schlangenwindungen hinausgeht, ist bloße Tirade. Jene Bildner des Toro standen unserm Plinius zu fern, ihr Meisterwerk war in Rom seit lange schon nichts Neues mehr und allbekannt. Es gehörte überdies zur Sammlung des längst verstorbenen Asinius Pollio; Laokoon dagegen schmückte den Palast des noch im besten Wohlsein lebenden, des allvermögenden Titus Imperator, des Sohnes und Mitregenten Vespasian's; er schmückte den Palast desselben Titus, welchem Plinius sein ganzes „opus diffusum eruditum" dedicirt hat.

Von den Werken des großen Polyklet nennt Plinius als in Rom befindlich einen Herkules und die Astragalizontes, die Knöchelspieler; letztere, wie er bemerkt, nach dem Urtheile der Mehrzahl das vollendetste Kunstwerk. Wie wenig und doch zugleich wie viel fehlt diesem Ausspruche bis zu einer Lobpreisung, wie sie dem Laokoon zu Theil ward! Und siehe, diese Astragalizontes sind zufällig im Atrium des Titus Imperators aufgestellt. In demselben Buche des Plinius wird an die Aufzählung der griechischen Künstler, welche Schlachten des Attalus und Eumenes gegen die Gallier dargestellt, und an den Namen Boëthus, welcher um Eines Bildes willen noch mitgenannt wird, die Nachricht angeknüpft, daß die ausgezeichnetsten, gerade die ausgezeichnetsten der angeführten Werke durch Vespasian im Friedenstempel geweiht wurden. Eine Stelle im 35sten Buche eifert gegen die Wandmalerei, welche einem Apelles und Protogenes gänzlich fremd gewesen. Nichtsdestoweniger werden unmittelbar darauf zwei berühmte römische Wandmaler, Arellius, der kurz vor August, und Amulius, der unter Nero gelebt, mit dem gehörigen Lob und Tadel bedacht. Nach ihnen, so heißt es weiter, standen Cornelius Pinus und Accius Priscus in Ansehen, von welchen der Letztgenannte dem Style der Alten, natürlich der guten Alten, nahe kam. Beide aber wurden bei der Wiederherstellung des Tempels des Honos und der Virtus durch Imperator Vespasianus Augustus beschäftigt. In den zuletzt angeführten Stellen des Plinius dürfte auch der Seitenhieb auf Nero nicht

zu übersehen sein. War Schmähung doch von jeher die Würze der Schmeichelei, der eigentliche haut goût des Opferbratens. Jene herrliche Elite von Statuen, die Vespasian im Friedenstempel weihte, hatte vorher einem Nero zur bloßen Befriedigung eines kaiserlichen Privatluxus gedient. Gewaltsamer Weise hatte er sie zusammengeschleppt und dann in die Gemächer seines goldenen Hauses vertheilt. Dasselbe goldene Haus war für die Kunstthätigkeit des obengenannten Malers Amulius nicht etwa ein erwünschter Spielraum, sondern ein wahres Gefängniß gewesen. Zu anderen Schöpfungen, an welchen, wie man aus der Stelle herausfühlt, auch das größere Publikum sich hätte erfreuen können, blieb ihm weder Zeit noch Kraft. — Von Cäsar wird es als ein Verdienst um die Bekanntschaft des Volkes mit der klassischen Malerei Griechenlands angeführt, daß er Gemälde wie den Ajax nnd die Medea des Timomachus vor dem Tempel der Venus Genetrix öffentlich aufgestellt; und die Rede, in welcher M. Agrippa vorgeschlagen hatte, alle Statuen und Gemälde Roms für Staatsgut zu erklären, heißt ein Prachtstück von Beredtsamkeit und würdig des größten der Bürger. Schwerlich war bloßer Kunstenthusiasmus das Motiv des Agrippa.

Unser Plinius indessen kann bei dieser Gelegenheit den Stoßseufzer nicht unterdrücken, wie viel besser es gewessen wäre, in den Vorschlag des größten Bürgers einzugehen, als Statuen und Gemälde in das Exil der Villen zu verstoßen. Ja, in einer andern Stelle verschweigt er uns auch das Schicksal des Lysippischen Apoxyomenos in Rom nicht, welchen der eben genannte M. Agrippa vor seinen Thermen geweiht, Tiberius zum Schmucke des kaiserlichen Schlafgemachs hinweggenommen hatte, durch den lauten Unwillen des Volkes jedoch seiner früheren Stelle zurückzugeben sich gezwungen sah. Was sollen wir nun zur domus Titi, zum Palast des Titus sagen, der das größte Kunstwunder in sich schließt? Mag Titus das rhodische Künstlerkleeblatt für seinen Palast beschäftigt, oder nur ihr Meisterwerk demselben vorbehalten haben, — wie weit steht er hinter Cäsar und M. Agrippa zurück, wie wenig hat er auch nur die Rede des Letzteren im Sinne des Plinius beherzigt!

Jenes zweite Prachtstück rhodischer Kunst endlich, den Toro Farnese, führte Plinius fast unmittelbar vor dem Laokoon des Titus an, und zwar als in der Sammlung des Asinius Pollio befindlich. Er nennt da den Namen eines Mannes, welcher seine Bibliothek und seine Kunstschätze der öffentlichen Beschauung und Benützung gewidmet hatte, eines Mannes also, will uns bedünken, der durch uneigennützige Begeisterung für Wissenschaft und Kunst, durch echten Bürgersinn wohl würdig wäre, einem M. Agrippa, diesem größten der Bürger, an die Seite zu treten. Nichts weniger als dies giebt Plinius zu verstehen. „Pollio Asinius," heißt es ebendaselbst, „ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit." Und diese feine psychologische Bemerkung findet erst hier, gleichsam in der Hofatmosphäre des esquilinischen und palatinischen Hügels ihre Stelle, wiewohl früher schon mehrfach der Kunstsammlung des Pollio, und zweimal seiner Gründung der ersten öffentlichen Bibliothek, und dieser sogar rühmend gedacht ward.

Zur Erklärung

griechischer Vasen- und etruskischer Spiegelbilder.

Lemnische Kabiren?

(Kunstblatt 1844. Nr. 87.)

Nicht bloß durch den raschen Zuwachs neuer Funde wird der Archäolog von Tag zu Tag zu neuen Forschungen angeregt. Manches längst gekannte Werk von größerem oder geringerem Belange erwartet noch seine Erklärung; und doch sind auch auf diesem Felde gerade die scheinbar schwierigsten Räthsel nicht selten auf die einfachste Weise zu lösen. Als Beispiel kann das Gemälde einer sicilischen Vase alterthümlichen Styls, mit schwarzen Figuren auf hellem Grunde, dienen, welches zuerst von Christie bekannt gemacht, den deutschen Archäologen besonders aus Welcker's Trilogie geläufig ist, und nun durch Aufnahme in Lenormant's und Witte's elegantes Vasenwerk auch wohl in weiteren Kreisen hie und da eine flüchtige Frage nach dem Sinne dieser seltsamen Vorstellung veranlassen wird [1]).

Das Bild ist folgendes. In der Mitte sehen wir auf einem unverhältnißmäßig hoch aufgebauten, aber keineswegs architektonisch geregelten Untersatze ein großes kesselartiges Gefäß. Nebenan steht ein einfach gekleidetes Weib, das Haupt gesenkt und mit dem Zeige=

[1]) Vergl. die Kupfertafel zu S. 261. in Welcker's Trilogie und Élite des monuments céramographiques par Lenormant et de Witte I, pl. 51. In sehr verkleinertem Maaßstabe bei Guigniaut religions de l'Antiq. trad. de l'Allem. du Creuzer pl. 131, nr. 237 und in Creuzer's Symbolik, 3. Ausgabe, III, 1. pl. 2, nr. 7.

finger der rechten Hand nach dem Grunde jenes Apparats deutend, während sie die gehobene Linke flach an einem in die Höhe gehenden zangenartigen Instrumente ruhen läßt. Den Schluß dieser linken Seite des Gemäldes bildet eine nackte männliche, in der rechten Hand mit einem Hammer bewehrte Figur. Sie schreitet hinweg, aber der Kopf, der Oberleib mit hinaufgeschobenen Schultern, und die linke gehobene Hand bleibt rückwärts gewendet, demselben Gegenstande zugekehrt, welcher jene weibliche Figur beschäftigt. Befremdender noch ist die Gruppe, welche die entgegengesetzte Seite des Bildes füllt. Ein nackter Mann in der Vorderansicht sitzt mit ausgegrätschten Beinen da, in der Linken über den Schooß eine Stange haltend und den rechten Arm frei über das Haupt gebogen. Zwischen ihm und jenem Kesselapparate steht die Hauptfigur des ganzen Bildes, als solche durch reichlichen Bart, durch lang niederrinnendes weißes Haupthaar und einen sorgfältig umgeschlagenen Mantel erkennbar. In der Linken hält der Alte senkrecht einen Stab vor sich hin, welcher oben in einem Knopf zu enden scheint, den Boden aber nicht berührt und folglich nicht als Stütze dient. Seine Rechte ist flach über den gebogenen Arm des sitzenden Mannes ausgestreckt.

Nach Welcker bezieht sich dieses Bild auf Weihungen der lemnischen Kabiren. Unter Handauflegung spricht der Priester die übliche Formel über den neuen Prometheus, an welchem Hephaistos oder Kabir mit Handschellen und einer Art von Fußblock die scheinbare Strafe vollzogen hat, während ein Krater schon auf das kabirische Trinkgelage hinweist, welches den Dulder nach seiner Erlösung empfangen wird. Welcker hat diese Deutung nur vermuthungsweise und zweifelnd ausgesprochen. Indessen hätten sich die neuen Herausgeber gar wohl bei ihr beruhigen können, wie dies auch von dem französischen Uebersetzer der Symbolik und von Creuzer selbst in der dritten Ausgabe dieses Werkes geschehen ist. Statt dessen lesen wir nun, daß unser Gemälde nach dem Vorbilde eines Satyrdramas die Werkstatt des Vulkan im Innern des Aetna vorstellt. Die Hauptfigur ist dieser Gott selbst, und das Grau seiner

Haare erinnert an den ewigen Schnee des Feuerberges. Die ruhende Figur ist nun ein Cyklop, welcher, von der Arbeit erschöpft, sich den Schweiß von der Stirne wischt. Da aber Schweiß, wie hier behauptet wird, auf Griechisch ὕδρος heißt, so wird nicht ermangelt, auf den Gleichklang mit dem Worte μύδρος hinzuweisen, denn eine Eisenbarre, was freilich richtig ist, hält der Erschöpfte in der Linken. Eisenbarren stehen dann wieder in Beziehung zu jenen Amboßen, welche, an die Füße der Juno gelegt, eine Anspielung auf das Getöse des Donners erhalten. Der Sturz des Hephaistos selbst bedeutet das Feuer des Blitzes, welches aus den Wolken zur Erde stürzt, und alles dies soll anwendbar auf dieses Vasenbildchen sein. Es erinnert an die Werkstatt des Vulkan im Innern des Aetna, an die Ausbrüche dieses Berges, an sein unterirdisches Getöse, überhaupt an alle Phänomene vulkanischer Natur.

Die Werkstatt des Vulkan war ein den alten Künstlern geläufiger Gegenstand. Aber wo immer sie bis jetzt uns vor Augen kam, da wird, wie es sich für eine Werkstatt geziemt, obwohl auch Klappern zum Handwerk gehört, ein Werk geschaffen, ein Reelles. Man schmiedet die Blitze des Zeus, die Fesseln des Prometheus, die Waffen des Achill. Ein bloßes unterirdisches Gekoller, oder den ganzen Vulkanismus über Bausch und Bogen vorzustellen, ist wohl nie einem Griechen, geschweige denn einem schlichten Topf- oder Vasenmaler in den Sinn gekommen.

Der wunderliche Apparat in der Mitte unseres Bildes ist schon von E. Braun mit dem Schmelzofen der Erzgießerei einer Volcenter Kylix verglichen worden [1]). Eine Analogie findet statt. Doch könnte sie leicht von Neuem irre leiten. Der fragliche Gegenstand, um es gerade heraus zu sagen, ist nichts Anderes als Kern und Mantel eines Gußmodells, aus welchem, wie die unteren Linien, so roh und flüchtig sie auch geführt sind, deutlich genug zu erkennen geben, ein Bildwerk, eine Statue in sitzender Haltung hervorgehen soll. Der große oben angebrachte Kessel, welcher, wie jedes

---

[1]) Bulletino dell' instit. di corr. arch. 1835, p. 167.

rund umschließende Gefäß, an sich schon die Vorstellung einer Flüssigkeit erregt, wird hier das bereits in Fluß gebrachte Metall enthalten. Der Schmelzofen und der Heizapparat sind nur angedeutet. Denn richtig haben die neuesten Herausgeber in jenem zangenförmigen Werkzeug, welches mit einem weiter oben sichtbaren Stangenwerke in Verbindung steht, die Schwengel eines Blasbalgs erkannt. Diese hat die einzige weibliche Figur des Bildes so eben noch in Bewegung gesetzt, läßt sie aber nun, von einem plötzlichen Gedanken überrascht, mechanisch ihrer Hand entgleiten. Mit der Rechten deutet die Geschäftige nach dem Grunde des Modells und forschend folgt das Auge des geneigten Hauptes derselben Richtung. Sie erwartet ängstlich zweifelnd, ob das rinnende Erz die Form in allen ihren Theilen füllen wird. Denselben Zweifel an dem Gelingen des Werkes, beschwichtigt jedoch durch das Bewußtsein der echten Handwerksseele, das Ihrige gethan zu haben und den weitern Erfolg getrost den sonst noch Betheiligten überlassen zu dürfen, drückt offenbar auch die komisch lebhafte Geberde der nächsten männlichen Figur aus. Das hammerartige Werkzeug in der Rechten dieses Gesellen zeigt, daß er es ist, welcher die Armatur des Modells verfertigt und den Mantel gefestigt hat. Nun er das Seinige gethan, tritt er, bedenklich die Achseln zuckend, ab, das Haupt und die verneinend gesticulirende Rechte nach dem Gußapparate zurückgewandt.

In dem bisher Gesagten ist auch der Schlüssel zur Erklärung der beiden noch übrigen Figuren gegeben. Daß die sitzende Figur nicht wohl als gefesselt betrachtet werden kann, ist schon in dem angeführten Vasenwerk erinnert; aber eben so wenig wischt sie sich den Schweiß von der Stirne. Selbst mit jener bekannten Haltung der Ruhe hat dieser frei, ohne aufzuliegen, über das Haupt gebogene Arm nichts zu schaffen. Gerade über diesen Arm aber kommt die ausgestreckte Rechte des Alten zu stehen. Sie ist ganz offenbar, so wie der gespannte Blick desselben, einem fernen Augenpunkte zugekehrt. Dieser aber wird, da unser Bild um die Vase einen Kreis beschreibt, kein anderer sein, als das mehrbesprochene Modell in der Mitte desselben. Daß dieses durch die zwei ersten Figuren des Bildes eigentlich

verstellt wird, daß die Höhenverhältnisse sich nicht mit mathematischer Genauigkeit entsprechen, kommt natürlich bei Werken dieser Art nicht in Betracht. Der höchst naive und echt dramatisch entwickelte Gedanke dieses unscheinbaren Bildes wird nun folgender sein. Mit dem Gusse eines Erzbildes sind Meister, Magd und Gesellen beschäftigt, jener als ruhig überwachender Verstand, diese in körperlicher Werkthätigkeit begriffen und das Gemüth theils mehr theils weniger betheiligt. Der Guß ist in vollem Gange, die Magd läßt den Blasbalg stille stehen, das Gelingen des Werkes wird bezweifelt. Da recapitulirt nun der Meister in Gedanken das ganze Geschäft. Der Geselle am rechten Ende des Bildes, welcher in der Linken eine neue Metallbarre bereit hält, um nöthigenfalls den Guß zu verstärken, ahmt mit seiner Stellung das Modell der unter dem Mantel verborgenen sitzenden Figur nach. Die ausgegrätschten Beine geben die größte Breite desselben und die über das Haupt gebogene Rechte das Maaß der Höhe an, welches die eigene natürliche Dimension des Burschen nicht erreicht. Mit vorgeneigtem Haupte und gespanntem Blick visirt der Meister über sein zweites lebendiges Modell hinweg nach dem thönernen hin, welches sich eben füllen soll, und versäumt es nicht, an dem Maaßstabe, welchen er in der Linken emporhält, zugleich mit dem Daumen nachzurechnen.

Die sicilischen Paliken.

(Kunstblatt 1845. Nro 37[1]).

Ein richtiges Gefühl hat die Herausgeber des neuen französischen Vasenwerkes geleitet, wenn sie dem zuletzt von mir besprochenen Bilde unmittelbar ein Vasengemälde desselben Styles folgen lassen, dessen erste Erklärung unter den deutschen Gelehrten zu einer Controverse führte[2]).

Aus dem Grunde des Bildes ragen der Kopf, und mit ausgespreizten Fingern die beiden Hände eines riesigen Weibes hervor. Von jeder Seite schreitet ein nackter bärtiger Mann herbei, um mit dem Schlage seines hammerartigen oder, wie es scheint, zum Zerspalten eingerichteten Werkzeugs jenes Riesenhaupt zu treffen. Der eine derselben hat bereits den Scheitel berührt. Zwei Säulen dorischer Art an den beiden Enden sind wohl nur bestimmt, den ganzen Raum als einen geschlossenen zu bezeichnen.

Auch diese merkwürdige Vorstellung ist bekanntlich zuerst von Welcker besprochen worden[3]). Er sah in ihr die Geburt der si-

---

[1]) Vergl. F. G. Welcker, Griechische Vasengemälde, Götting. 1851. S. 239 ff. Anmerk. d. Herausgebers.

[2]) Siehe die Zeichnung: annali di corr. arch. 1830. tab. d'agg. I. und élite des monuments céramographiques par Lenormant et de Witte I, pl. 52.

[3]) Annali t. I. p. 245 sq. Zimmermann's Zeitschrift für Alterthumswissenschaft. 1838. p. 235 ff.

cilischen Paliken, der Söhne der Thalia und Enkel des Hephaistos; und gewiß, der Gedanke, daß diese mythischen Wesen nur die Schmiedehämmer sind, als Paar gedacht, wo einer stets nach dem andern wechselweise herankommt, ist so geistvoll, so ganz der keck naiven Beschauungsweise des Alterthums angemessen, daß er auch künftig noch jeder andern Deutung gegenüber sich behaupten wird. Auch die Schwierigkeit, daß die Hammerschläge der beiden so eben erst gebornen Paliken gegen das Haupt ihrer eigenen Mutter gerichtet sind, scheint gehoben, wenn man diese mit Panofka als Akmone, als den gleichfalls zur Person erhobenen Amboß bezeichnet[1]). Lebhaften Widerspruch erfuhr indessen diese Hypothese durch Gottfried Hermann, welcher in dem fraglichen Bilde ganz einfach die Schmiedeknechte des Hephaistos sah, durch welche Pandora als ein Thongebilde vollendet wird[2]). Die neuesten Herausgeber endlich suchten die Ansichten der genannten Gelehrten zu vereinigen. Sie erinnern an anderweitige Gestalten des Mythus, welche aus den Händen geboren werden, an die Identität der Daktylenmutter Ops, der Erde, der Pandora und Thalia; verzweifeln jedoch an einer directen Erklärung unseres Bildes, und begnügen sich damit, in demselben eine Beziehung auf die Geburt der Kureten und die Formation der Pandora anzuerkennen, welche letztere dann nichts anderes als die Erde ist, und auf unserm Bilde, nachdem sie so eben die beiden Schmiede geboren, aus einer formlosen Masse zu einem beseelten Wesen, zur Personification der Göttin Erde umgebildet wird.

Die erste Veranlassung, zur Erklärung unseres Bildes einen weniger gekannten Mythus aufzusuchen, lag wohl in dem Umstande, daß der Fuß der einen männlichen Figur aus den Händen der Hauptfigur, von welchen er zum Theil verdeckt wird, herauszusprof-

---

1) Annali 1832. p. 395 sq. 1833. p. 286. Allgemeine Encyklopädie s. v. Paliken.

2) De Aeschyli Aetnais p. 9 sq. opusc. academ. VII. p. 324 sq. Zeitschrift für Alterthumswiss. 1838. S. 489. ff.

sen scheint. Ich gestehe aber offen, daß ich hierin mit Hermann nur ein zufälliges Zusammentreffen sehen kann. Herbeigeführt wurde es einerseits durch die Nothwendigkeit, dem Kopfe des Riesenweibes, wenn er nicht als bloße Büste erscheinen sollte, auch noch die Hände beizufügen, und andererseits durch die Absicht, dem einen der hammerbewehrten Burschen, trotz des beschränkten Raumes, eine eben so sichere als lebhafte Stellung zu geben. Der zweite kreuzt mit der Ferse des einen Fußes die Säule, mit der Spitze des andern den Nacken des Weibes, und wenn bei seinem Gegenmanne ein paar Zwischenlinien fehlen, — kann dies bei einem so anspruchlosen, wiewohl geistreichen Bildchen von Bedeutung sein? Ganz gewiß aber sind die beiden männlichen Figuren nicht im Moment ihrer Geburt gedacht, denn in diesem Falle würden sie ihrer angeblichen Mutter nicht zugewendet sein. In allen Geburtsscenen der alten Kunst sehen wir das Neugeborne, sei es Minerva, Bacchus oder Erichthonius, sich vom Vater oder der Mutter hinwegbewegen. Nur durch Trennung vom alten Leben wird ein neues.

Wir haben auch hier die Werkstatt eines Bildgießers vor uns, und es gilt die Fertigung einer Statue, aber nicht die eines Thongebildes, dessen Vollendung ja nicht durch Hammerschläge, sondern durch den Druck des Nagels erreicht wird. Es gilt die Vollendung eines Erzkolosses, und die Thätigkeit der beiden Gesellen kann hierbei nur eine doppelte sein. Entweder sie säubern die Statue von den Unebenheiten eines nicht auf's Höchste vollendeten Gusses, ein Geschäft, welches auf der bekannten Volcenter Schale durch ähnlich geformte Hämmer verrichtet wird, oder, was ich für das Richtige halte, sie befreien den Koloß nach vollendetem Gusse aus seinem Mantel; sie hauen ihn aus der Ummauerung heraus. Der größte Theil desselben ist noch unsichtbar; er ist in einer Tiefe verborgen, noch festgehalten und verhüllt. Nicht ohne Laune werden zur Befreiung eines Kolosses auch kolossale Kräfte aufgeboten. Nur mühsam schleppt der eine der Gesellen sein Werkzeug herbei, der andere läßt das geschwungene bloß niedersinken und weicht zurück, um der Wucht desselben, die ihn vorwärts reißt, das Gleich-

gewicht zu halten. Das Haupt aber leicht geneigt und die Hände gehoben, scheint der Koloß nun selbst, mit ängstlich flehender Geberde, aus seiner beengenden Hülle und zwischen den bedrohlichen Hämmern emporzustreben. Ich fürchte hierbei nicht den Vorwurf, die alte Malerkunst mit einer neuen Art von Gefühlssubtilitäten bereichert zu haben. Auf der mehrfach angeführten Volcenter Schale ist der Geselle, dessen Thätigkeit, wenn er sein hammerartiges Geräth schwingt, die Geberde des Feindlichverletzenden annehmen muß, mit der Statue des gefallenen und um Schonung flehenden Jünglings beschäftigt. Die beiden anderen, welche mit Schabinstrumenten die Schenkel des wohlgerüsteten und zum Kampf ausfallenden Heroen glätten, scheinen mit der Strigilis einen Kämpfer vom Oel und Staub der Palästra zu reinigen[1]).

Noch mahnt mich das archäologische Gewissen eine Kleinigkeit nachzuholen, welche ich bei der Beschreibung unseres Gemäldes übersehen habe. An allen Köpfen nämlich, das Riesenweib nicht ausgenommen, sind lange Zweige mit kleinen Blättern zu erkennen. Ich möchte sie am liebsten für einen bloß willkürlichen Zierrath nehmen, wie wir dergleichen sehr häufig auf Vasen alterthümlichen Styls über den leer gebliebenen Raum hingekritzelt sehen. Möglich ist es indessen, daß auch diese, wiewohl zuverlässig ganz unwesentliche Zugabe, nicht aller Bedeutung entbehrt. Aehnliche Zweige sehen wir auf der Volcenter Kylix an der Wand der Werkstatt zwischen allerlei Bildern befestigt. Sie gehören wohl zum Hausrathe des Handwerksaberglaubens und sind als Sühnungszweige zu betrachten, welche vielleicht in den verhängnißvolleren Momenten des Kunstgeschäftes dem Werke wie seinen Fertigern zum unheilabwehrenden Schmucke dienten.

Mit dem bisher besprochenen Vasenbilde wurde endlich von Welcker, Panofka und den französischen Archäologen, als denselben Gegenstand vorstellend, ein anderes von späterem Style

[1]) Siehe die Abbildung bei Gerhard, Trinkschalen des königl. Mu... 2, 13, und Panofka, Bilder antiken Lebens t. 8, Nro 5.

und flüchtiger Zeichnung verbunden, welches bereits Passeri herausgegeben hatte [1]. Gottfried Hermann ließ es als ein unauflösliches Räthsel auf sich beruhen, und E. Braun [2]) glaubte es jenen etruskischen Funeralsceenen anreihen zu dürfen, in welchen Charon als Quäler der abgeschiedenen Seelen erscheint, eine Hypothese, welche für den ersten Blick das ganze Räthsel auf's Glücklichste zu lösen scheint, bei näherer Betrachtung jedoch, so mancher andern Schwierigkeit nicht zu gedenken, schon den völligen Mangel entschieden etruskischen Gepräges gegen sich hat. Man sehe!

Eine einfach bekleidete Frauengestalt scheint von den Knien abwärts noch in der Erde verborgen zu sein. Das Haupt und der linke Arm sind nach oben gerichtet. Auf diesem Arme aber erhebt sich eine Art von Gewächs, das sich etwa einem Schilfrohr oder einem Baume mit blätterlosen Zweigen vergleichen läßt. Gegen diese weibliche Figur schreiten nun von der rechten Seite zwei bärtige und nur um die Hüften mit einem Schurzfell bekleidete Männer an, ihre Hämmer zum Schlage erhebend; und zwar sind diese, wie man deutlich sieht, gegen das Haupt oder jenen Baum der Jungfrau gerichtet. Dieselbe Richtung nehmen die beiden gehobenen Arme eines dritten bärtigen und kahlköpfigen Mannes, welcher dem Weibe im Rücken steht und fast possirlich den Fuß zum Sprung erhebt.

Die Jungfrau ist wieder eine Erzfigur, von welcher nur die Füße noch verborgen sind, um die nahe letzte Vollendung, die völlige Befreiung aus ihrem irdenen Gefängniß anzudeuten. Wie jener Koloß ängstlich und zagend, so hebt diese Jungfrau sich freudig und keck dem Lichte entgegen. Der vermeintliche Baumstamm aber mit seinen blätterlosen Aesten über dem linken Arm des Gußbildes ist nichts anders, als das Geflecht der Luftpfeifen und Luftröhren; und rüstig sind die Gesellen herangeschritten, um es abzu-

[1]) Picturae in vasculis, tab. 254; vergl. annali 1830, tab. d'agg. K. und élite des mon. céramogr.. I, pl. 53.

[2]) Annali 1837 p. 368.

schlagen. Da der Guß gelungen, wird dies Geschäft mit keckem Handwerkswitze, es wird als ein Spaß betrieben. Dem kahlköpfigen Meister selbst ist ein Freudensprung und der wunderliche Wurf seiner Hände zu gönnen. Er folgte sympathetisch der Bewegung der Gesellen und gestikulirt nun, als gedächte er, den Abfall des Bildes in seinen Armen aufzufangen.

Die Sühnung des Orestes.

Vasengemälde.

(Kunstblatt 1841. Nro. 84).

Die Vase, welche ich hiemit zum ersten Male in einer treuen, über das Original genommenen Zeichnung den Freunden antiker Kunst übergebe, sah ich wenige Wochen nach ihrer Entdeckung zu Neapel in der Privatsammlung des Herrn Casanova [1]). Ihrer

[1]) Die Größe des beiliegenden Umrisses ist die des Originals, in die Länge 0,357 Meter, in die Höhe 0,223 Meter. Die Verzierungen der Vase sind einfach: um den Rand ein Lorbeerkranz und ionische Eirunde, unter den Bildern ein Mäander, und zwischen ihnen unter den Henkeln Palmetten. — Ich benutze diese Gelegenheit, um in der Kürze Nachricht von den übrigen Vasen zu geben, welche ich mir in Casanova's Sammlung anmerkte. I. Vasen mit schwarzen Figuren auf hellem Grunde. Ausgezeichnet durch sorgfältige Strenge des alterthümlichen Styles waren zwei Oenochoen, von welchen die eine den bärtigen Dionys auf einer Quadriga, die andere eine unbärtige bacchische Gestalt mit dem Rhyton auf einem Maulthiere reitend vorstellt. 3) Lekithos, schwarz und roth auf hellgelbem Grunde. Ein spitzbärtiger, nur um den Unterleib verhüllter Mann ruht nachlässig auf einem Lagergestell. Unter ihm zur Erde liegt die Leiche eines vollgerüsteten Heroen. An Jenen wendet sich mit lebhaft beredtem Geberdenspiele ein vor ihm stehender Mann, und ein Sclave kommt mit Schalen oder Becken heran. Ein hohes pflanzenhaftes Geräthe hinter diesem kann wohl für einen Candelaber zur Bezeichnung einer nächtlichen Scene gelten. Am rechten Ende des Bildes erscheint noch eine Dienerin, in der Linken einen Henkelkrug, die Rechte gestikulirend gehoben. Wir haben hier wohl die seltene Vorstellung eines Priamus, welcher um die Leiche des Hector bittet. Die Dienenden bringen ent-

Form nach gehört sie in die Classe der großen Mischgefäße oder Krateren, und würde in der Sprache der italienischen Kunsthändler und Gelehrten als vaso a campana, als Glockenvase, nach der von Panofka und Gerhard aufgestellten Terminologie als Oxy=

weder gastlichen Trank oder das Wasser zur Reinigung des Leichnams. Strenger alterthümlicher Styl. II. Vasen mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde. 1) Kleines Deckelgefäß aus Capua. Hellbräunliche Figuren auf schwarzem Grunde, in rohester Zeichnung. Auf einer Säule ruht in bekannter Weise die thebanische Flügelsphinx. Vor ihr sitzen vier Figuren, die eine Hand offen gegen sie emporgehoben, hinter ihr eine fünfte Figur mit derselben Geberde, stehend. 2) Krater mit rothgelben Figuren auf schwarzem Grunde. Auf einem Wagen, der von zwei schwarz= und weißgestirnten, und mit weißen Geweihen geschmückten Hirschen gezogen wird, steht der jugendliche bekränzte Dionys. Er blickt zurück, die eine Hand an die Brust, die andere auf den Sims des Wagenstuhls gelegt. Neben ihm eine weibliche Gestalt, mit der Rechten die Zügel der auch sonst als bacchisch bekannten Thiere lenkend, in der gehobenen Linken die Trommel. Ein nackter bärtiger Satyr folgt, über die Schulter den Thyrsus gelegt, in der Linken den Kantharos. 3) Große Pelike, rothgelb auf Schwarz. Eines der so häufig vorkommenden Bilder, welche gewöhnlich auf den die Helena verfolgenden Menelaos gedeutet wurden. Ein Alter mit dem Scepter steht auf der linken Seite. Auf dem Schilde des Verfolgers ist sein eigenes, oder ein ähnliches Bild in schwarzer Farbe wiederholt, ein raschschreitender Krieger mit rundem Schild und eingelegter Lanze. Die Zeichnung erinnert an die schöneren nolanischen Funde. 4) Großes Oxybaphon aus der Basilikata mit röthlichen Figuren auf schwarzem Grunde, von eben so leichter als sicherer Zeichnung; die Beiwerke sehr sorgfältig und zierlich behandelt. Links erscheint in Chlamys und Petasus Hermes. Neben ihm Perseus, mit Flügelschuhen und geflügelter phrygischer Mütze, vorgebeugt, den einen Fuß in bekannter heroischer Stellung auf eine Erhöhung gestellt. Zwei Lanzen ruhen auf der Schulter. Die Linke hält überdies die Harpe, die Rechte ist gegen Minerva gehoben. Diese erscheint unbehelmt, die Aegis über den linken Arm geschlagen, welcher die Lanze trägt. Was sie in der Rechten emporhält, ist nicht der Helm, sondern deutlichen Spuren nach, welche der Bruch der Vase gelassen hat, das Medusenhaupt. Hinter ihr ein Satyr, welcher die eine Hand vor sein abgewandtes Gesicht hebt, mit der andern über seinen Pferdschweif gelegten Hand auf derbere Weise seinen Abscheu an den Tag legt. 5) Hydria. Feuriges Rothgelb auf Schwarz, im Styl der schönsten nolaner und volcenter Vasen. Ein schlanker, nackter, aber mit großen Flügeln versehener Jüngling stürzt in der Mitte des Bildes kopfüber

baphon zu bezeichnen sein. Den etrurischen Ausgrabungen, soweit die bisherigen Erfahrungen reichen, fremd, findet sich diese Form um so häufiger in campanischen, apulischen und lucanischen Gräbern, und ganz besonders bei Armento. Diesem letzten Orte verdanken wir das größte und schönste Gefäß der bezeichneten Art, die berühmte Triptolemusvase, welche man im vierten Zimmer des königlichen Museums zu Neapel bewundert, und nächst mehreren anderen, zum Theil nun weit zerstreuten, auch unser Vasenbild. Die Figuren zeigen, wie denn die entgegengesetzte Farbengebung in dieser Art von Gefäßen überhaupt nicht üblich ist, ein lebhaftes, von einem röthlichen Schimmer leicht angeglühtes Gelb auf schwarzem Grunde. Den Firniß fand ich glänzend, die Masse des Thones fein und leicht. Wer Augenzeuge von der Handfertigkeit und wahrhaft naiven Zuversicht war, mit welcher nicht selten das Geschäft der Vasenrestauration in Italien betrieben wird, dem wird auch die Versicherung willkommen sein, daß die Vase, deren Bild ich gebe, zu der Zeit wenigstens, als ich sie sah und zeichnen ließ, eben erst aus den sehr wohlerhaltenen Scherben, ohne weitere Uebermalung und Ergänzung, zusammengesetzt war.

Dem dargestellten Gegenstande nach dient unsere Vase zu einem neuen Beweise, wie geläufig der unteritalischen Kunst die Erscheinungen der griechischen Bühne waren. Sie schließt sich namentlich der Reihe jener zahlreichen Werke an, welche das tragische Schicksal des Orestes vergegenwärtigen, und wenn unser Bild auf den Vortheil verzichten muß, erst durch den Aufwand einer verwickelten Hermeneutik verständlich zu werden, oder das Material unserer Kunstmythologie materiell zu bereichern, so ergänzt es doch den Kreis der Orestesscenen durch ein bis jetzt in Vasengemälden noch fehlendes Moment, und wird überdies jenen classischen Werken beizufügen

aus der Höhe in die Tiefe. Neben ihm erscheinen zwei bekleidete Jungfrauen, von welchen die eine erschrocken die Flucht ergreift, die andere, beherzter, einen Flügel des Stürzenden faßt, während er selbst an dem Saume ihres Gewandes sich zu halten sucht.

sein, deren Kunstwerth jeden, auf dem bloßen Stoffe beruhenden Vorzug entbehrlich macht.

Eine architektonische Scenerie in der Mitte unseres Bildes bezeichnet die Localität der Handlung, und dient zugleich, die Hauptfiguren, als in sich geschlossene Gruppe, von der Umgebung zu sondern, und über die Grundfläche zu erheben. Auf zwei stufenartigen Erhöhungen, dem Unterbaue des Heiligthums, ruht, von einer dritten, oben mit einfachem Sims gekrönten Basis getragen, der delphische Omphalos, der Mittelpunkt der Erde. Er ist auf unserm Bilde durch besondere Zierlichkeit seiner Eiform, und durch ein architektonisches Schmuckwerk ausgezeichnet, welches ihn mit stark ausgeladenen Blättern knaufartig von der Basis sondert. Hieher hat sich Orestes geflüchtet, um von demselben Gotte, in dessen Orakelspruch ihm der Befehl geworden war, an seiner eigenen Mutter die Blutrache zu vollziehen, die Entsündigung dieser That zu erwarten. In der Haltung eines von langer Wanderung und innerer Qual Erschöpften ruht er auf der Basis, den Rücken an den Omphalos gelehnt. Nach heroischer Weise ist er nackt gebildet. Nur eine Chlamys sinkt von seinen Schultern nieder, vom linken stützenden Arme festgehalten. An dem schmalen, mit Buckeln geschmückten Riemen hängt die Scheide des Schwertes, welches er, noch von der That her entblößt, in der aufgestützten Rechten hält. Hinter Orestes steht Apollo. Sein Haar ist, wie sonst in der Regel nur auf Vasenbildern des älteren Styles, am Hinterhaupte in einen einfachen Knoten geschlungen. Nur der rechte Arm und der Oberleib bleibt von dem weiten, mit reichen Säumen verbrämten und sternengestickten Mantel unverhüllt, welcher, über den linken Arm geschlagen, bis zu den Füßen niederfällt; ein Attribut des reich ausgestatteten Tempelgottes. In der Linken ruht scepterartig der heilige Lorbeerbaum, das Sinnbild der sühnenden und prophetischen Gotteskraft. Mit der gerade ausgestreckten Rechten aber hält Apollo ein Ferkel über das Haupt des Orestes.

Mit dem Opferblute dieses Thieres wurde nach uralter Satzung die Blutschuld getilgt. So reinigt Circe nach dem Tode des Ab=

syrtos die Argonauten[1], und Apollo bei Aeschylus seinen Schützling Orest[2]. Durch dasselbe Opfer wurden die inneren, sinnezerrüttenden Folgen der Schuld, der Wahnsinn, gehoben[3], und das erddurchwühlende, der Demeter und dem unterirdischen Zeus geweihte Thier[4]) erhält überhaupt, wie Alles, wodurch ein Agos getilgt wird, unheilabwehrende Kraft. Ferkel werden geopfert, um das junge Leben eines, vielleicht noch von der Geburt her als unrein geachteten Kindes gegen den Einfluß dämonischer Mächte zu wahren[5]. Zur Sühnung der Erde selbst ward dasselbe Opfer vor dem Genuß der neuen Früchte unerläßliche Pflicht, wenn einem Todten noch nicht die letzte Ehre geworden war[6]. Durch Reinigung mögliches Unheil abzuwehren, war auch der Gedanke, wenn in Athen die Bänke der Volksversammlung mit dem Blute des Ferkels besprengt[7], und anderwärts dasselbe Thier zum Abschluß eines Völkervertrags oder zur Feier des Ehebundes geopfert wurde[8].

---

1) Apollon. Rh. Argon. IV. v. 704 ff.

2) *Ποταίνιον γὰρ ὂν πρὸς ἑστίᾳ θεοῦ*
Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις. Aesch. Eum. v. 274. cf v. 439. 40.

3) Plaut. Menacchm. II. 2, 15. Horat. sat. II. 3, 164.

4) — — eandem alii Proserpinam credunt, porcaque, ei rem divinam fieri. Macrob. Saturn. I. 12. Das Schwein ist ganz eigentlich, was hier nicht weiter auszuführen ist, ein chtonisches Thier, und hierher gehören ursprünglich selbst die obscönen Bedeutungen von *χοῖρος* x. An den chtonischen Zeus haben wir wohl bei Theocrit. id. XXIV. 97 zu denken.

5) Athenae. deipn. IV. ed. Schweigh. II. p. 44. Ovid. fast. VI. 131 ff.

6) Gell. noct. att. IV. 6. Cicero, de legg. II. 22.

7) Aristoph. Acharn. v. 44. Eccles. v. 128 mit den Interpreten.

8) Paul. Diac. e. Fest. exc. s. v. porci. Varro, de re rust. II. 4 Von Kunstwerken, welche sich auf Lustration durch Umtragen oder Schlachtung. eines Ferkels beziehen, bemerke ich nur eine meines Wissens noch unedirte Amphora bei Depoletti in Rom, mit schwarzen Figuren auf röthlichem Grunde, im verkünstelten, alterthümlichen Style. Sie wurde bei Cerveri gefunden. Man sieht einen Zug von vier, nach alter Weise spitzbärtigen Männern, welchen sich eine weibliche Gestalt angeschlossen hat, deren seltsamen Kopfaufsatz

Das Unheil, welchem Orestes bereits verfiel, ist das Werk der Eumeniden. Wir sehen diese Rächerinnen des Verwandtenmordes auf der linken Seite unseres Bildes, und zwar in der auf Vasen und Bildwerken ungewöhnlichen Dreizahl vorgestellt. Bildung und Ausstattung derselben hat im Ganzen nichts Außergewöhnliches. Ein kurzer, dorischer Chiton reicht bis an die Knie, am Oberleib durch breiten Gürtel und Kreuzbänder festgehalten. Flügel fehlen; doch mahnt auch der Jagdkothurn an die rasche Bewegung, mit welcher die Eumeniden den Mörder, wie ein gescheuchtes Wild, verfolgen. Auffallend ist es, daß unseren Furien jedes Attribut ihres furchtbaren Strafgerichts versagt ist, während sie sonst mit Fackeln und Schlangen, mit Schwert, Beil oder Geißel bewehrt sind. Selbst dem Hauptthaar fehlen die Schlangen. Im Uebrigen schwebte unserem Künstler unverkennbar die Dichtung des Aeschylus vor Augen, nach welcher die Eumeniden im Tempel des Apollo, wohin sie dem Mörder gefolgt waren, von Schlummer überwältigt wurden. Zwei unserer Furien sind noch in Schlaf begraben, und neben ihnen sehen wir eine edle Frauengestalt, die eine derselben an der Hand fassend, welche das schlaftrunkene Haupt gestützt hat. Ueber den ionischen Chiton ist noch ein schweres, reichgeschmücktes Obergewand geworfen, welches sich um die Hüften und den linken gehobenen Arm zieht. Es dient dem Haupte zugleich als Schleier und bestätigt die schon aus dem Zusammenhange sich von selbst ergebende Vermuthung, daß wir den Schatten der gemordeten Klytemnestra vor uns sehen, welcher hier, in einem Vasengemälde, zum ersten Mal ganz im Sinne des Aeschylus erscheint, um die Schlafenden zu neuer Verfolgung ihres verbrecherischen Sohnes zu wecken. Auf gleiche Art verschleiert, und meist selbst mit derselben Haltung der einen halb oder ganz verhüllten Hand, sehen wir auf Grabmonumenten die dem Tode Verfallenen oder schon Abgeschiedenen vorgestellt, bei weiblichen

---

wir wohl für eine Platte mit Opfergeräth zu nehmen haben. Der erste der Männer trägt an einer über die Schulter gelegten Stange eine reichgestickte Binde, der vierte in der einen Hand ein Ferkel. Alle Männer sind zugleich δαφνηφόροι. Sie tragen Lorbeerzweige.

Gestalten wohl in rührendem Doppelsinne zugleich an bräutliche Verhüllung mahnend. Neuerdings ist zu den bekannten Beispielen wiedererscheinender Schatten der eine Sarkophag des prächtigen Grabes in der Vigna Argoli bei Rom gekommen, welcher den Muttermord des Orestes vorstellt. Mitten in die Mordscene tritt hier, in einer dem Alterthum fast fremden Weise, gespensterhaft und nicht blos verhüllt, sondern wie mit Vorbedacht sich vermummend, der Schatten des Agamemnon.

Noch fordert die Figur am entgegengesetzten Ende des Bildes unsere Aufmerksamkeit. Im kurzgeschürzten Chiton und dem Jagdkothurn, das Haupt mit der Sphendone geschmückt, und außer dem Köcher noch mit zwei Jagdspießen bewehrt, giebt sie sich leicht als die Schwester Apollo's zu erkennen. Denn, wenn der Artemis auf Vasen etruskischen Fundorts oder des alterthümlichen Styles nur ausnahmsweise[1]) mit Pfeil und Bogen zugleich der Speer gegeben ist, so sehen wir sie um so häufiger mit dieser letzten Waffe, nicht selten zugleich in reicher Amazonentracht, auf den Vasen der Fundorte, in deren Kreis unser Bild gehört[2]). Nur über das Erscheinen dieser Göttin bei dieser Handlung können Zweifel entstehen. Am nächsten liegt vielleicht der Gedanke an eine symbolische Anticipation der Zukunft, der letzten Erlösung des Orest durch Entführung der taurischen Artemis und ihrer Priesterin Iphigenia. Eine solche Verknüpfung verschiedener Zeitmomente ist auch auf Vasen nicht unerhört, sei es nun, daß sie in eine einzige Vorstellung zusammengedrängt sind, oder in gesonderte Bilder ein und desselben Werkes auseinandertreten. Ein schönes Beispiel der letzten Art sah ich auf einer Hydria bei Depoletti in Rom. Sie stellt in gelben Figuren auf schwarzem Grunde, aber in alterthümlichem Style, auf dem großen Hauptbilde die Entführung der Helena, auf dem Nebenbilde unter

---

1) Wie: Millingen, anc. uned. mon. pl. 9. de Witte, descr. d. ant. d. cabin. Durand. pag. 107. m. 312.

2) Z. B bei Laborde, coll. d. c. Lamberg. II. vign. 11. Auf der großen ruveser Amazonenvase mon. ined. del instit. di corr. arch. II. pl. 30. Millin. peint. de vases I. pl. 46. Gerhard, Berlins ant. Denkm. I. nr. 1010

dem Halse den Tod des Priamus und Astyanax vor, und knüpft so an die erste verbrecherische That den letzten und äußersten Act eines Strafgerichts, welches ein ganzes Geschlecht, von seinem greisen Haupte an bis zum letzten Sprößling, vertilgt[1]). Allein, wenn auch Artemis bei Aeschylus, in dessen Ideenkreis uns denn doch zunächst das Bild der Sühnung, der Schatten der Klytemnestra und die schlafenden Furien versetzen, in das Schuldgewebe des Agamemnon auf eine geheimnißvolle Weise eingreift, so ist doch die Sühnung des Orestes in der Tragödie der Eumeniden so vollkommen geschlossen, daß für eine nachträgliche Vollendung durch Artemis und Iphigenia kein Raum bleibt. Ueberhaupt hat Aeschylus wohl schwerlich je eine taurische Iphigenie gedichtet. Indessen fehlt Artemis auch auf der von O. Jahn edirten lambertischen Vase nicht, welche, entschiedener vielleicht als irgend ein anderes Kunstwerk dieses

[1]) Bei dürftiger, trockener Formengebung sind die Bilder dieser Vase ausgezeichnet durch kühne Erfindung und höchste Energie der Leidenschaft in Ausdruck und Bewegung. Die That des Paris ist recht als ὕβρις aufgefaßt. Mit raschem, sichern Schritte eilt er dem Wagen zu, der zur Flucht bereit steht. Seine Beute trägt er schwebend in den Armen, welche er fest um die Mitte des Leibes geschlungen hat. In der Rechten hält er zugleich zwei Lanzen. Helena's Angesicht ist mit zum Angstruf geöffneter Lippe rückwärts gewandt; ebendaher beide Arme starr ausgestreckt. Das Haupt des Paris wie des Wagenlenkers folgt derselben Richtung. Blick und Seele ist noch an die geschändete gastliche Schwelle gebannt. Der Wagen ist nur zur Hälfte sichtbar. Die gehobene Linke des Lenkers zeigt, daß die Zügel der Rosse schon gefaßt sind. Die Rechte trägt einen Speer. Ein weiter, mit einfachem Saum verbrämter Mantel deckt den Rücken. Paris ist nackt und bartlos, Helena mit dem ionischen Chiton und einem Mantel bekleidet, welcher über den Schultern einen weiten Bausch bildet, um über das Haupt gezogen werden zu können. — In der Mitte des kleineren Bildes sehen wir den Priamus auf dem Altar des Zeus Herkeios sitzen. Er ist kahl und bartlos. Mit der gerade ausgestreckten Rechten faßt er flehend das Kinn des Pyrrhus, welcher in voller Rüstung heranstürmt und eben in Begriff ist, den kleinen Astyanax zur Erde zu schmettern. Ein zweiter Krieger dringt mit gehobener Lanze im Rücken des Priamus ein. Dieser ist nackt, doch behelmt, und über den linken beschildeten Arm ist die Chlamys geworfen.

Gegenstandes, die Eumeniden des Aeschylus zur Grundlage hat[1]). Für dieselbe Göttin dürfen wir auch die weibliche Gestalt auf einem von zwei Rehen gezogenen Wagen halten, welche den Hals der vaticanischen Orestesvase schmückt und in der Zeichnung bei Raoul Rochette ausgelassen ist[2]). Umgekehrt dagegen erscheint auch Apollo neben Artemis in Scenen des Orestesmythus, wo wir blos letztere erwarten, und zwar selbst mit dem sühnenden Lorbeerzweig in der Rechten, seiner göttlichen Schwester gegenüber, auf der durandischen Vase, welche das Opfer der Iphigenia auf Aulis vorstellt[3]). Auch in der von Braun edirten Vorstellung der taurischen Iphigenia, fehlt Apollo nicht, hier mit dem Bogen bewehrt, während sein sühnender Lorbeerbaum hinter Orest emporgesproßt ist[4]). Die beigeschriebenen Namen des Orestes, Pylades und der Iphigenia und die sinnreiche Interpretation des Herausgebers gestatten über die Bedeutung dieses Vasenbildes kaum einen Zweifel. Doch ließe sich immer noch fragen, ob es nicht irgend eine Sage gab, in welcher die priesterliche Iphigenia selbst die Reinigung ihres Bruders vollzog; oder Orestes fiel vielleicht durch die Priesterin der Artemis als Opfer für den Tod seiner Mutter, wie er selbst im Dienste des Apollo die Klytemnestra den Manen seines Vaters geschlachtet hatte[5]). Erscheint von einer andern Seite das taurische

---

1) Vasenbilder. Orest in Delphi ꝛc. Herausgegeben und erklärt von Otto Jahn. Hamburg 1839.

2) Die Vase ist jetzt dem gregorianischen Museum einverleibt, wo sie im Corridor der Vasen steht. Abbildungen in den Dissertazioni dell' Academia Romana di Archeologia. t. II. p. 599 ff. und bei Raoul Rochette, mon. ined. Odyss. pl. 38.

3) de Witte, descr. des ant. d. cabinet de Durand. p. 134. nr. 381 und description de la collection de Beugnot nr. 49. Abbildung bei Raoul-Rochette, mon. inéd. Orest. pl. 26. B. cf. p. 127 ff.

4) Monumenti ined. dell' instit. di corrisp. arch. t. II. t. 43. annali 1837. p. 198 ff.

5) Nach einem Fragmente Cato's wird die Sühnung des Muttermordes in Gegenwart der Iphigenia und des Pylades, also der Hauptpersonen der bei den Tauriern spielenden Fabel, vollzogen. — Orestem cum Iphigenia atque

Opfer als reines Gegenstück von dem Opfertode in Aulis, wurde in der Iphigenia längst die Göttin Artemis selbst erkannt, welche in der einen Sage die Sühnung vollbringt, welcher sie sich in einer andern selbst nicht entziehen kann, hatte auch Apollo einst wie Orest der Nothwendigkeit des Knechtdienstes und der Entsündigung sich unterwerfen müssen, so ahnen wir jedenfalls einen höchst bedeutsamen Parallelismus der himmlischen und irdischen Geschwister. Noch in der taurischen Iphigenia des Euripides ist das Interesse des Apollo und der Artemis auf das engste mit dem Schicksale des Orest und seiner Schwester verbunden, und schon deshalb, beiläufig erwähnt, zur letzten Lösung des Knotens das Dazwischentreten einer dritten Gottheit, der Athene, erforderlich.

Indessen soll mit diesen Andeutungen in Bezug auf unser Bild vorläufig weiter nichts gesagt sein, als daß durch diese und ähnliche Vorstellungen, welche theils auf uralten Localerinnerungen beruhten, theils aber auch als bloße Combinationen zu betrachten sind, welche aus jener fruchtbaren Bedeutsamkeit, deren keine Gestalt antiker Religion oder Poesie entbehrt, sich von selbst ergeben mußten, dem griechischen Künstler allenthalben der reichste Stoff geboten war, um einen vielleicht ganz individuellen und blos künstlerischen oder poetischen Zweck zu erreichen, ohne deshalb in das Gebiet der reinen Willkür abzuirren. Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit noch ein Wort im Allgemeinen. Die durchgehende Bedeutsamkeit der griechischen Maler- und Bildwerke soll und kann nicht geleugnet werden. Aber eben so nachdrücklich verwehrt es die Natur einer jeglichen Kunst, in jeder Einzelheit ihrer Producte zugleich ein für sich schon sachlich Bedeutsames zu erkennen, und als materiellen

---

Pylade dicunt maternam necem expiatum venisse. A. Krause, vit. et fragm. vett. hist. p. 109. Nach Pherekydes hatte Artemis ganz und gar die Rolle übernommen, welche sonst in der Orestessage dem Apollo zugetheilt ist. — — *ὁ δὲ (Ὀρέστης) καταφεύγει εἰς τὸ ἱερὸν τῆς Ἀρτέμιδος, καὶ ἵζει ἱκέτης πρὸς τῷ βωμῷ, αἱ δὲ Ἐριννύες ἔρχονται ἐπ' αὐτὸν θέλουσαι ἀποκτεῖναι, καὶ ἐρύκει αὐτὰς ἡ Ἄρτεμις κ. τ. λ.* Schol. Eurip. Orest. v. 1640.

Zweck anzusprechen, was vielleicht bloßes Mittel der Composition war. Der glückliche Vorzug des antiken Künstlers besteht in der Regel nur darin, daß ihm in einer Welt, wo Alles bedeutsam war, selbst zu blos künstlerischem, ja technischem Bedarf, ein schlechthin Bedeutungsleeres gar nicht zu Gebot stand. Nie aber, weder der Natur und dem Leben, noch seiner Religion und Poesie gegenüber, konnte es Bestimmung des Künstlers sein, ein schon Gegebenes daguerreotypisch zu fixiren. Vielmehr setzt seine Werkthätigkeit nur das Verhältniß lebendig schaffender Wechselbestimmung fort, in welchem die Poesie zum Mythus, der Mythus zum Symbol und Cultus steht.

In der Mehrzahl der volcenter, in einer nicht geringen Masse nolanischer, sicilischer und verwandter Vasen scheint im Allgemeinen das plastische Princip, der Reliefstyl (gewiß in der älteren Epoche auch die Norm der eigentlichen Malerschulen, eines Polygnot und Anderer) vorzuherrschen. Die Vasen des Kreises hingegen, welchem unser Bild entnommen ist, gehören offenbar einer Zeit an, wo der Vasenkünstler einer Malerei nachtrat, welche bereits zu vollkommener Selbständigkeit durchgedrungen war, aber freilich eben deshalb auch schon die Keime jener Entartung in sich trug, welche in zahlreichen, besonders apulischen Vasen deutlich genug vor Augen liegt. Doch haben uns selbst die Funde Apuliens und der Basilikata mit Werken beschenkt, in welchen die höchste Blüthe griechischer Malerei theils nur wenig entstellt, theils in ursprünglicher Frische erhalten ist [1]). Auch in unserm Bilde fehlt es nicht an einzelnen Verzeichnungen und Mißverhältnissen. Aber sie verschwinden in der unvergleichlichen Harmonie des Ganzen, Uebereilungen einer leichten, geistreich gewandten Hand; wie denn dieselben, an der einen Figur vielleicht mißlungenen Theile an der nächststehenden mit einer auf dieser Art von Kunstwerken überhaupt

[1]) Ausgezeichnete Beispiele dieser Art haben wir nun ganz in der Nähe, in der Sammlung Sr. königl. Hoheit des Großherzogs Leopold von Baden. — Vergl. Creuzer zur Gallerie der alten Dramatiker. Heidelberg. 1839. 8.

sehr seltenen Correctheit gebildet sind. Alle Körperformen sind von schönen Verhältnissen, von gesunder, geschmeidiger Kraft, noch unverdorben von jener Weichlichkeit, welche sich auf Vasen des Verfalls bald in gebrechlicher Schlankheit, bald in verschwimmender Breite gefällt; und die Sicherheit und Strenge der anatomischen Grundlinien in den Körpern des Apollo und Orestes dürfte jede Prüfung bestehen. Nur das halb in die Vorderansicht gebrachte Haupt der untern Furie leidet in etwas an der matten Unsicherheit mehrerer apulischer Bilder. Das Profil dagegen in den übrigen Köpfen bewahrt unverfälscht den Typus der griechischen Idealbildung; strenger gehalten in den Köpfen des Apoll und der Diana, mit einem Anflug düstern Sinnes bei Orest, von unvergleichlicher Zartheit in dem Haupte der Klytemnestra. Als eine feine Eigenheit verdient es bemerkt zu werden, daß bei Allen, Apollo und seine Schwester ausgenommen, die Stirne gefurcht ist. Nur diese *sollen* als selige Götter des Lichts erscheinen; die strafenden Töchter der Nacht theilen mit den Erdbewohnern die Mühe des Seins. An die Zeit einer unabhängig sich vollendenden Malerei erinnert, außer den Verkürzungen in der Stellung einzelner Figuren und der leichteren Behandlung der Haare, besonders auch der Wurf der Gewänder. In den zahlreichen feineren Falten, welche sonst oft im Uebermaße, willkürlich verschwendet, und meist ängstlich behandelt sind, erkennt man einen zarteren, leicht wallenden Stoff, während die schwereren Obergewänder in breiteren Falten niedersinken. Von dem anmuthigsten Schwunge der Linien wird die Gestalt der Artemis gleichsam in der Schwebe getragen, und die Gruppirung der schlummernden Eumeniden in Verbindung mit Klytemnestra dürfte so wenig ihres Gleichen haben, als die naive Naturwahrheit der dritten Furie, welche zwar schon ihre Lagerstatt verlassen hat, aber erst noch durch Dehnen und Strecken die letzte Betäubung des Schlafes zu überwinden sucht. In der Vertheilung der Figuren endlich, und in der sorgfältig abgewogenen Füllung des Raumes ist auch dieses unscheinbare Vasenbild jenem System von Gewicht und Gegengewicht treu geblieben, welches dem griechischen Künstler

überhaupt schon durch das Vorherrschen der Plastik, mit ihren unabweisbaren Forderungen der statischen Gesetze, geboten war. Der im Schooße ihrer Schwester schlummernden Eumenide entspricht der ruhende Orest, der Klytemnestra, mit ihrer gehobenen Rechten, der schirmende Apoll. Jene Gruppe überwölbt die unten schon erwachte Furie, und beide finden ihr Gegenbild in der Gestalt der Artemis, deren Stelle durch die schwere, massenhafte Draperie des Apollo zum nöthigen Gleichgewicht gefüllt und verstärkt wird.

Die Handlung der Orestessühnung selbst, in einer dem bekannten Ritus entsprechenden Weise, ist bis jetzt in Vasengemälden noch nicht vorgekommen. Nur ein Thongefäß des brittischen Museums scheint hievon, jedoch mit sehr eigenthümlicher Vorstellung, eine Ausnahme zu machen [1]). Desto häufiger begegnen uns in Vasenbildern theils entsprechende Symbole, theils überhaupt die Zustände des delphischen Orest. Wir sehen die Furien mit Fackeln und Schlangen ihre Beute verfolgen, und den Flüchtigen bald an den Altar [2]), bald an den Omphalos [3]) gestürzt. Aber weniger von der Heiligkeit des Ortes, als von eigener Kraft, wenigstens augenblickliches Heil erwartend, sucht er mit dem Schwerte, welches das Blut seiner Mutter benetzte, an den Rächerinnen des Mordes das Recht der Nothwehr geltend zu machen. Denselben vergeblichen Kraftaufwand übt er in dem ersten Bilde einer Vase der königlichen Sammlung in Neapel [4]). Seine Verzweiflung wird hier durch den Schatten der Klytemnestra gesteigert, dessen Spiegelbild die eine der Furien dem Mörder vorhält. Doch schon im zweiten Bilde derselben Vase erscheint auch der versöhnende Gott, hier zugleich mit dem Attribute der besänftigenden Leier ausgestattet. Orestes

---

1) Eine kurze Notiz hievon hat O. Müller gegeben. Dorier I. p. 332.

2) Tischbein, vases III. pl. 32. Böttiger, Furienmaske. Kleine Schriften I. t. 6.

3) Hamilton, vas. II. pl. 30. cf. Millingen, vases de Coghill. pl. 29. nr. 1. Hancarville, coll. II. pl. 30.

4) Die Vase ist beschrieben von Panofka in: Neapels antike Denkmäler I. p. 283; abgebildet bei Raoul Rochette mon. inéd. Orest. pl. 36, 37.

überreicht ihm, auf Selbsthülfe verzichtend, das nun in der Scheide verborgene Schwert, um dafür den sühnenden Lorbeerzweig zu empfangen, welchen Apollo, zum Tausche bereit, ihm entgegenhält. In dem von Thorlacius bekannt gemachten Vasengemälde sucht der Verfolgte im äußersten Gefühl seiner Ohnmacht, am Omphalos und Dreifuß zusammengestürzt, dasselbe Schwert, den verrätherischen Zeugen seiner That, dem Anblick der eindringenden Eumeniden zu entziehen [1]), während ihm zur Seite schon Apollo mit dem Lorbeer steht und künftigen Schutz mit leicht gehobener Rechte verheißt. Wie in stillem Einverständniß, an einem und demselben heiligen Orte weilend, erscheint Orestes an dem Dreifuße ruhend, und Apollo mit Lorbeer und Leier thronend auf einem andern Vasenbilde [2]). Die Furien sind hier verschwunden, deren Entweichen die vaticanische Orestesvase und die sonst als die Vase des Grafen Parois bekannte darstellt; beide Werke auch nach einer andern Seite *hin*, durch den Beitritt der Athene, sich an die Dichtung des *Aeschylus* schließend [3]).

In den meisten der hier genannten Werke berührt die Thätigkeit des Apollo unmittelbar nur den Orestes, oder die bloße Anwesenheit des Gottes mit den Attributen des Friedens ist Bürge seines Schutzes. In anderen ist die Kraft des Gottes, nach einem zweiten äschylischen Motiv, welches ich auch in der Statue des vaticanischen Apollo zu erkennen glaubte, abwehrend und bedrohend gegen die Eumeniden selbst gerichtet. Bekannt ist die Vase aus den Funden von Ceglie, auf welcher Apollo, in der Linken den Lorbeer haltend, die Rechte gebieterisch der mit Schwert und Fackel anstürmenden Furie entgegenstreckt [4]). Auf einer apulischen Amphore ist

---

1) Vas pictum Italo-Graecum. Hav. 1826. O. Müller und Oesterley, Denkmäler der alten Kunst. II. pl. 13. nr. 148.

2) Tischbein, vases II. pl. 16.

3) Millin. monum. inéd. I. pl. 29. Galerie mythol. pl. 171. nr. 623 cf. Vaticanischer Apollo. p. 365.

4) Raoul Rochette, mon. inéd. Orest. pl. 35. p. 192 ff. und besonders Gerhard: Berlins antike Denkmäler I. p. 285. nr. 1003

diese Handlung noch ausdrucksvoller dargestellt [1]). Hinter einem Lorbeerbaum, an dieser Stelle wohl ein Sinnbild des delphischen Heiligthums, dringt eine Furie, beide Arme mit Schlangen umwunden und gerüstet, auf Orestes ein. Dieser hält, am Omphalos auf ein Knie niedergestürzt, in der Rechten noch abwehrend das Schwert, in der Linken die Scheide. Das Gefäß zwischen ihm und seiner Verfolgerin darf wohl für das Geräth und Symbol der Reinigung genommen werden. Der delphische Tempel selbst ist außer dem Omphalos noch durch eine Säule und ein Bukranion angedeutet. Am Schluß des Bildes thront Apollo, in der Linken den Lorbeerbaum, in der ausgestreckten Rechten den Bogen. Die Stellung der Füße zeigt, daß er im Begriffe ist, sich von seinem Sitze zu erheben und der Furie mit seiner verderbendrohenden Waffe entgegenzutreten. Zum Theil ausgeführt ist diese Bewegung auf der früher schon erwähnten lambertischen Vase, wo überdies nur wenig fehlte, um ihren Apollo der Stellung des vaticanischen nahe zu bringen. Denn der linke Arm, um welchen selbst die Chlamys geschlagen ist, hält Pfeil und Bogen, die Rechte bleibt frei zu sprechendem Geberdenspiel. Zu einem Vergleich mit unserer Sühnungsvase ladet dieses merkwürdige Bild schon als neueste Entdeckung einer verwandten Darstellung ein, mehr noch als belehrendes Beispiel des bereits entarteten malerischen Styles. Für die Scenerie des delphischen Heiligthums genügte hier nicht mehr der lakonische Ausdruck des bloßen Symbols. Zu dem Omphalos und dem Lorbeerbaum sind noch drei ionische Säulen, Dreifüße und Votivschilder gekommen. Un=

[1]) Die Vase gehört zu den Prunkamphoren Apuliens. Ihre Henkel enden oben in Voluten, unten in zierlich gewundene Schwanenhälse. Von den architektonischen Gliederungen des Halses ist die erste und oberste mit einem Lorbeerkranze, die zweite mit den ionischen Ovalen, die dritte mit Palmetten bemalt. Die obere Hälfte des Bauches ist cannelirt, und das Bild unter ihr gegen den Fuß durch einen Mäander abgeschlossen. Die Vase ist wohl dieselbe, von welcher Ambrosch in seiner Abhandlung über die gymnastischen Vorstellungen der panathenäischen Amphoren eine kurze Notiz gab. Annali dell' instit. di corrisp. arch. 1833. p. 76.

verkennbarer als irgend sonst ist Aeschylus das Vorbild gewesen; aber eine der erhabensten Scenen seiner Eumeniden wurde zu einem blos theatralischen Effecte benutzt. Denn Alles reducirt sich auf das plötzliche Erscheinen der Furie und die erste momentane Wirkung desselben. Entsetzt sucht Pythia zu entrinnen, Apollo selbst weicht unwillkürlich zurück, und seine vorgestreckte Rechte vermag nur abzuwehren statt zu drohen, während Orest sich an den Dreifuß klammert, und Artemis im Hintergrunde, ihrer göttlichen Würde wenig eingedenk, sich auf die Zehen hebt, um auch ihrer Seits das ferne Schreckbild in's Auge zu fassen.

Durch die Orestesvase von Armento werden die früher bekannten Darstellungen erst in einem der wesentlichsten Punkte ergänzt oder, wenn man will, zum Abschluß gebracht. Denn in ihr ist das reinreligiöse Moment der Entsündigung der eigentliche Mittel- und Lebenspunkt, wiewohl sachlich immer noch gefragt werden kann, ob hier die Sühnung durch bloße Erhebung des reinigenden Thieres wirklich vollbracht wird, oder ob der eigentliche Act als vorhergehend oder folgend zu denken ist. Das Dramatische fällt mit dem Symbolischen in Eins zusammen. Orestes hat nach langer Wanderung den Tempel des Apollo erreicht, und erwartet, hier zum ersten Mal von den rächenden Blutzeugen seiner That nicht aufgestört, die Entscheidung seines Schicksals. Die schlummernden Eumeniden zu neuer Verfolgung zu wecken, entsteigt die gemordete Klytemnestra selbst der Unterwelt. Aber während die eine der Furien noch in tiefem Schlaf begraben liegt, die zweite dem Erwachen nahe scheint, die dritte sich bereits von ihrem Sitze erhoben hat, ist auch Apollo erschienen und erklärt, indem er mit schützend deckender Rechte das Werkzeug der Reinigung über das Haupt seines Schutzbefohlenen hält, das vergossene Blut für gesühnt und die Schuld getilgt. In der Gestalt der Artemis erreicht die Handlung, welche links mit dem Schatten der Klytemnestra, der fortwuchernden, nie ruhenden Folge der Schuld beginnt, wie ihren äußerlichen, so den ideellen Endpunkt. Sie nimmt die Stelle ein, welche auf der Bühne der tragische Chor füllt, und ist mit ihrem gesenkten Haupte und

den ruhig auf den Lanzen übereinandergelegten Händen, zugleich das Symbol der andachtsvollen Stille, welche bei jedem religiösen Acte geboten ward[1]). Das Object dieser heiligen Handlung aber könnte wohl nicht sprechender bezeichnet werden, als durch die in sich versunkene, jeder Selbstthätigkeit entäußerte Haltung des Orestes, dessen Blick sogar weder den rettenden Gott, noch den mahnenden Schatten gewahrt, sondern einzig und allein auf das Werkzeug seiner That geheftet ist. Nicht umsonst ist von der Bildung der Eumeniden alles Furchtbare, und selbst jede drohende Wehr entfernt, und keine noch hat den Zauber des Schlummers völlig überwunden. Nur schmeichelnd scheint selbst Klytemnestra, eine schaurige Peitho der Unterwelt, die Schlafenden zu wecken. Durch die ganze Darstellung geht ein gewisser Zug versöhnender Milde, und wenn das Vorherrschen anmuthiger Motive, und ein unverkennbarer Anflug sentimentaler Stimmung, uns allerdings in die Anschauungsweise einer spätern Kunstepoche versetzt, so scheint doch alles, was unserm Gemälde ein so eigenthümliches Gepräge verleiht, mit innerer Nothwendigkeit nur aus dem Grundgedanken des darzustellenden Gegenstandes selbst geschöpft zu sein.

Noch wäre ein Wort von der Rückseite unserer Vase und den beiden übrigen Vorstellungen der apulischen Amphora zu sagen. Die Aversa der ersteren ist, wie dies häufig genug, besonders auf unteritalischen Vasen vorkommt, nachlässiger gefertigt als die Vorderseite. Wir sehen zwei Paare, je eines Jünglings und einer Jungfrau, diese in langem, ärmellosen, am Gürtel übergeschlagenen Chiton und in zierlichen Schuhen, auch Arme, Hals und Ohren geschmückt, ein Bild der häuslichen Behaglichkeit. In ihrer Haltung spricht sich die zärtliche Theilnahme aus, mit welcher sie die beiden, dem bewegteren öffentlichen Leben zugehörenden Jünglinge willkommen heißen. Denn als Palästriten geben sich diese schon durch ihre Stäbe zu erkennen, und der noch nicht angelegte, sondern blos um den Arm geschlungene Mantel, so wie die Stri-

---

1) εὐφημεῖτε.

gilis in der Hand des einen, deuten an, daß beide als eben vom Bade der Paläſtra kommend zu denken ſind. Paläſtriſche Bedeutung hat auch die Binde am oberen Rande des Bildes. Eine innere Beziehung, ſei es ethiſcher oder mythiſcher Art, auf die Darſtellung der Vorderſeite, iſt ſchwerlich anzunehmen. Doch verdient es bemerkt zu werden, daß faſt dieſelbe Vorſtellung auf der Rückſeite der oben angeführten, von Braun erklärten Vaſe verwandten Inhalts, als Gegenbild der tauriſchen Iphigenia, wiederkehrt. Nur daß hier die eine Frauengeſtalt überdies verſchleiert erſcheint, die andere in Geberde und Gewandung an Motive der Aphrodite mahnt und beide Paare ſich gegeneinander bewegen.

Auf der zweiten Vaſe, der apuliſchen Amphora, befindet ſich der ſchon beſchriebenen Oreſtesſcene gegenüber, auf der Rückſeite des Halſes, noch eine zweite Vorſtellung derſelben Dimenſion. Ein drittes Bild von größerem Maßſtabe zieht ſich in ununterbrochener Reihe um den Bauch des Gefäßes. In dem Gegenbilde des Oreſtes iſt die Hauptfigur eine mit einfachem, ärmelloſen Chiton bekleidete Frauengeſtalt. Um den linken gehobenen Arm iſt noch ein Mantel geworfen, welchen ſie, die Raſchheit ihrer Flucht zu erleichtern, mit der rechten Hand aufgefaßt hat; denn ſie wird von zwei, mit der Chlamys leicht drappirten Jünglingen verfolgt. In der einen Hand halten ſie einen Stab, welcher jedoch nicht als Waffe zu dienen ſcheint; die andere iſt Halt gebietend gegen die Fliehende ausgeſtreckt. Jeder Ausweg, ſcheint es, ſoll ihr verſchloſſen werden. Indeſſen geſtattet es die kühne Symbolik der antiken Kunſt, vorauszuſetzen, daß beide Jünglinge als der Fliehenden nacheilend zu denken ſind, und dieſe, nur um eine ſymmetriſch geſchloſſene Gruppe zu bilden und zugleich die Unmöglichkeit des Entrinnens zu verſinnlichen, in die Mitte ihrer Verfolger geſtellt ward. Der Spiegel, welchen die Flüchtige in der Linken trägt, ſcheint abſichtlich dem nächſten ihrer Dränger vorgehalten zu werden. Nicht ferne liegt die Vermuthung, daß die beiden Gegenbilder der Vaſe hier nur zwei verſchiedene ſich entſprechende Scenen eines und deſſelben Mythus ſind. Doch dürften ſich der Deutung auf die von Oreſt

und Pylades verfolgte Klytemnestra Schwierigkeiten entgegenstellen.

Beide Bilder sind übrigens, was ihre künstlerische Ausführung betrifft, die Orestesscene schon der ersten Anlage nach, von untergeordnetem Werth. Sie nähern sich bereits den schlechteren Werken unteritalischer Fabrik. Um so vorzüglicher, ja unter den Bildern verwandten Inhalts vielleicht eines der ausgezeichnetsten, ist die größere Vorstellung am untern Theil der Vase, und wenn auch nicht das Werk einer andern, höherbegabten Hand, doch gewiß dasjenige Bild, welches der Künstler als den Hauptschmuck seines Gefäßes wollte betrachtet wissen. Die sinnreiche Naivetät des einfachsten Grundgedankens, die eben so wahr als schön gegliederten Formen von sechzehn Rossen im feurigsten Schwunge der Bewegung, Alles gewährt den erfreulichsten Anblick[1]).

Wir sehen ein Wettrennen von vier Quadrigen vorgestellt. Zwei Pferde haben an der Hüfte, nach der bekannten Sitte der Alten, Zeichen eingebrannt, das eine ein Theta, wie es scheint, das andere einen Delphin. Die Deichseln der zweirädrigen Wagen sind in die Höhe gekrümmt, eine Eigenheit, welche man noch heut zu Tage an den ländlichen Fuhrwerken der Italiener bemerkt. Gelenkt werden die Wagen des Wettlaufs, wie die der Apobaten in dem Panathenäenrelief des Parthenon, von weiblichen, mit langen, wallenden, ärmellosen Chitonen bekleideten Figuren. Die Rosse anzutreiben, hält die Rechte statt der Geißel den Stab. Zur näheren Bezeichnung der Rennbahn dienen zwei ionische Säulen, welche jedoch keineswegs als Mehrzahl gelten, sondern vielmehr nur das Eine Ziel der Bahn bedeuten, welches der Künstler, um der Klarheit willen, zu verdoppeln sich genöthigt sah. Denn, was unserem Bild ein erhöhtes Interesse und ein neues, echt dramatisches Leben verleiht: es stellt einen der unglücklichen Wechselfälle vor, welche

---

[1]) Die Länge dieses Bildes beträgt 0,951 Meter, die Höhe 0,105 Meter. Jedes der kleineren Bilder mißt in die Länge 0,221 Meter, in die Höhe 0,060 Meter.

häufig genug auf jenen Tummelplätzen des Wettkampfes vorkommen mußten und dem Tragiker Sophokles Gelegenheit zu einer der schönsten Episoden gaben. Die beiden ersten Rennerinnen unseres Bildes haben, wie man sich denken muß, das Ziel, eine ionische Säule, erreicht. Dieses wurde, weil beide Wagen nicht neben einander gezeichnet werden konnten, vor dem zweiten Wagen wiederholt. Aber während die erste Wagenlenkerin die Zügel schießen läßt, um im nächsten Moment in rascher und glücklicher Wendung die Säule zu umfliegen, hat sich von dem Viergespann ihrer nächsten und gefährlichsten Nebenbuhlerin eines der Pferde losgerissen, welches nun wild sich bäumend und wiehernd davon sprengt. Erschrocken blickt die Lenkerin nach dem Flüchtling zurück, behält aber Fassung genug, um mit festen Armen den übrigen, noch in der Verfolgung ihrer Bahn begriffenen Rossen Halt zu gebieten. Die nächstfolgende, die dritte im Zug, erklickt das scheue, gefährlich hemmende Pferd, und sucht, wie die zurückbewegte Rechte zeigt, rechtshin von der Bahn abzulenken, während die letzte freudigen Blickes, nur das Ziel im Auge behaltend [1]), ihr den Vorsprung abzugewinnen sucht. Ob dieser Vorfall in irgend einem ominösen Verhältnisse zu den übrigen Bildern der Vase steht, mögen Andere entscheiden. Unser Bild bedarf dessen nicht, um als glückliche und geistvolle Darstellung eines, dem bewegten Leben selbst abgelauschten Momentes, jedes kunsterfahrene Auge zu ergötzen.

---

1) Wie der erfahrene Wagenlenker bei Homer: *αἰεὶ τέρμ' ὁρόων ‒ ‒ ‒ ‒ ἔχει ἀσφαλέως, καὶ τὸν προὔχοντα δοκεύει.* Il. XXIII. 323 ff.

Eine Doppelpallas?

Ein für unsere Archäologen höchst willkommener neuer Fund ist eine doppelte Pallas auf einem und demselben Bilde; das Factum aber vollends einer Doppelgestalt derselben Göttin in Eine mythische Handlung verflochten — ein wahrer Venuswurf. Letztes findet sich auf einem, allem Anschein nach übrigens sehr untergeordneten, unscheinbaren Vasenbilde, das Gerhard beschrieben hat![1]) Dem thronenden Zeus führt Hermes die Pallas und den Herakles zu, und eine zweite in derselben Richtung schreitende Pallas schließt den Zug.

Daß hier die Einführung des Herakles in den Olymp gemeint ist, kann keinem Zweifel unterworfen sein, und wenn neben der einen Pallas, der Ersten im Zuge, ein Widder schreitet oder steht, so wird dies ganz einfach darin seinen Grund haben, daß Hermes eben der Opferanrichter ist, und für seinen Widder im ganzen Bilde kein anderer Platz da war, als der neben der Pallas. Aber wie nun weiter? eine Doppelpallas, eine Pallas im Dualis; — und jede der beiden Pallasfiguren die veritable Pallas, jede gleichbewaffnet und gleichgewandet. Auch ihre Bewegung muß, der Beschreibung nach zu schließen, wo nicht ganz genau und Strich für Strich, doch jedenfalls eine sehr ähnliche sein. Die Linke der

*) Archäolog. Zeitg. Jahrg. IV. S. 303 ff. Vgl. S. 261. Ist vorgebildet in Gerhard: zwei Minerven. Berl. 1848.

ersten Pallas, der Ersten im Zuge, ist frei erhoben, während die Rechte, wie üblich, den Speer hält; die gehobene Linke der zweiten Pallas, der Letzten im Zuge, berührt die Keule des Herakles, wird also gleichfalls gehoben sein. Herakles dagegen, wie es heißt, berührt mit der ausgestreckten Rechten das Gewand der ersten Pallas. Aber hat er es auch wirklich gefaßt? und wie ein Kind etwa, das sich am Rocke der Mutter hält und weitergeschleppt sein will? Ich zweifle! Machen wir lieber einmal ein kleines archäologisches Experiment, ohne Zauberei, durch bloße Geschwindigkeit! Denn lassen wir den Herakles den Schritt schwenken, oder drehen wir ihn um, so erhalten wir eine besondere Gruppe für sich; Herakles und Pallas kommen sich gegenüber zu stehen. Er hat redlich gerungen, sie treu geschirmt; Beide begrüßen und beglückwünschen sich und wollen sich vielleicht die Hände reichen, wenn Pallas auch nur die linke, nicht mit dem Speer beladene, zu reichen hat.

Doch nun auch weiter vom Erdengrunde hinweg in den Olymp vor das Angesicht des Zeus! Wir drehen denselben Hercules wieder um, und er ist nun der Letzte im Zug. Pallas schreitet, wie billig, voran, um mit erhobener Hand ihren Schützling bei dem Könige und Herrn des Olympus anzumelden. Die andre Pallas, die Doppelgängerin, ist weggefallen, ist in Gedanken zu streichen; sie ist gar nicht vorhanden!

Der Kampf um Korinth.

(Kunstblatt 1846. Nro. 20.)

Wenn irgend ein Fund auf dem Boden des alten Etruriens bestimmt zu sein schien, ein für allemal zum Beweise zu dienen, daß für die Erklärung antiker Kunstdenkmale weder unsere Vulgarmythologie noch das Hülfsmittel bloß ästhetischer Motive ausreiche, so ist es der merkwürdige Spiegel, welcher den Nachgrabungen bei Toskanella abgewonnen, sich gegenwärtig unter den Schätzen des gregorianischen Museums zu Rom befindet, und zuerst von Forchhammer herausgegeben und erläutert ward [1]). Die Wichtigkeit des Fundes wurde durch eine Kunst der Gruppirung und Linienführung erhöht, wie wir sie nur selten auf Werken dieser Art zu sehen gewohnt sind. Die bildliche Vorstellung selbst, so wie die Erklärung des genannten Forschers setze ich als bekannt voraus. Letztere müßte ich in ihrer ganzen Ausdehnung wiederholen. Denn wie Forchhammer's mythologisches System hervorgegangen aus einer feinen, durch reiche Erfahrungen geschärften Beob-

---

[1]) L'occupation de l'oracle de Delphe par Apollon. Ann. dell' inst. arch. 1839. p. 276 ff. extrait Rome, 1839. und: Apollo's Ankunft in Delphi. Kiel 1840. Der Spiegel ist nun auch abgebildet bei Gerhard, Etruskische Spiegel, I, Tab. 76, mit der Inhaltsangabe: „Apollo und Neptun nebst einer Göttin des delphischen Tempels, vermuthlich Themis. Auf der Mündung des Griffes der Drache Python."

achtung der Natur und der Localitäten des klassischen Südens, hat sie mit jenem auch die strengste, bis in die unscheinbarsten Einzelheiten durchgeführte Consequenz gemein. Mir ist es überdies hier nur darum zu thun, einige Bedenken, und jeder andern, vielleicht glücklicheren Hypothese unbeschadet, meine eigene Vermuthung über den Sinn dieser Spiegelzeichnung in möglichster Kürze zur Sprache zu bringen. Ich beschränke mich deshalb darauf, nur das Hauptthema von Forchhammer's Abhandlung in's Gedächtniß zurückzurufen. Apollo, auf dem fraglichen Spiegel Usil genannt, kehrt im Frühlinge als Pythios, als Gott der Verdampfung und des Orakels, zu welchem er eben durch die Dünste der während des Winters gefallenen Wasser befähigt wird, nach Delphi zurück. Neptun, auf der linken Seite, und Themis, hier mit dem Namen Thesan bezeichnet, auf der rechten, räumen dem neuerscheinenden Gotte ihre Stelle. Sie waren vor ihm im Besitz des Orakels gewesen: er als Gott der Erdbewässerung im Wintermond, sie als die Göttin der stärkeren Verdampfung durch dichten Nebel.

Enthält diese Spiegelzeichnung eine förmliche Kosmogonie des delphischen Orakels, warum fehlt das ständige Vehikel desselben, der Dreifuß? Was in der angeführten Erklärung dafür genommen wird, ist weiter nichts als der bekannte, auf etruskischen Werken jeglicher Art zu den verschiedensten Zwecken verwendete Pfeiler mit Voluten. Ueber die Bedeutung der sitzenden Figur zur Linken des Beschauers kann keine Frage sein. Es ist Neptun durch Beischrift, Dreizack und Gewandung. Bei der Hauptfigur in der Mitte des Bildes läßt uns die Verbindung von sonst getrennten Attributen, Bogen und Sonnenscheibe, die Wahl zwischen zwei Bezeichnungen offen. Trug aber Apollo auf etruskischen Spiegeln bisher immer die Beischrift Aplu, Apulu oder Pultisph, so wird es mehr als zweifelhaft, daß es schlechthin wieder ein und derselbe Gott ist, welcher hier nun plötzlich als Usil auftritt. Durch diesen letzteren Namen erhält der Sonnendiskus den Nachdruck des wesentlichen und die Bedeutung entscheidenden Attributes. Denn Usil ist unläugbar mit dem römischen Sol und den grie-

chischen Namen Helios und Selene ein und desselben Stammes. Helios oder Sol also ist es und nicht Apollo, den wir hier mit dem Beherrscher des Meeres verkehren sehen.

Mit Here hatte Poseidon um den Besitz von Argos, mit Pallas über Trözene und Attika, mit Helios endlich um Korinth gestritten. An diesem letzteren Orte war, wie die Korinthier erzählten, der Zwist dahin entschieden worden, daß Helios fortan Akrokorinth, Poseidon den Isthmus erhielt [1]). Ist dies, wie ich nicht zweifle, der Gegenstand unseres Bildes, so liegt vielleicht auch der Grund nicht allzufern, warum die weibliche Figur an der Seite des Sonnengottes Thesan genannt ist.

Einem Künstler Etruriens mußte sich irgend einmal bei der Aufgabe, ein Luxusgeräthe weiblichen Bedarfs, einen Spiegel nach seiner Weise kunstreich zu behandeln, die Sage von der Gründung des reichen, üppigen Korinths, dieser Metropole etruskischer Kunst, und namentlich wohl dieser besonderen Kunstart, von selbst in die Hände spielen. Zwei Götter, Neptun und Sol, im Begriff über jenes Areal sich auseinanderzusetzen, werden zunächst sein Vorwurf. Befähigt aber und bemüht, wie wir aus seinem Werke sehen, nicht blos ein sachlich bedeutendes, sondern ein möglichst schönes, ein Aug' und Gemüth ansprechendes Bild zu fertigen, bedarf er schon zur bloßen Füllung des Kreises einer dritten Figur, dieses fast durchgängigen Komplementes der etruskischen Spiegelgruppe. Er fühlt auch wohl, daß wir bei dem Anblicke zweier in Streit Begriffener nur ungern ein Drittes begehren, das Object ihres Streites, den Schiedsrichter desselben, oder sonst eine Gestalt, welche irgendwie die Zunge der Wage nach der einen oder der andern Seite zu neigen versteht, und über das nahe Endresultat keinen Zweifel übrig läßt. Eine weibliche Gestalt ferner wird begreiflicherweise in dem vorliegenden Falle am willkommensten sein. Möglich, daß eine solche von der korinthischen Gründungssage selbst, die wir vielleicht nur noch aus den flüchtigsten Umrissen kennen,

---

[1]) Pausan. II, 1, 6. II, 4, 6.

dargeboten war. Nach einer andern, wahrscheinlich späteren Wendung derselben, durch welche man das Ueberwiegen des Aphroditendienstes auf Akrokorinth zu erklären suchte, trat Helios seinen Platz wieder an Aphroditen ab [1]). Gewand und Schmuckwerk unserer Spiegelfigur stimmte gar wohl zu dieser Göttin. Allein wir lesen hier nicht den bekannten Namen der etruskischen Aphrodite, Turan, und die ganze Composition des Bildes widerspricht der zuletzt angedeuteten Situation. Doch wie? Kennen wir nicht in demselben Korinth eine andere hochgefeierte Gestalt, die hülfreiche Schirmerin der Seefahrt, Leukothea, die Mutter des Melikertes Palämon, zu dessen Todtenehre man zuerst die heiligen Spiele auf dem korinthischen Isthmus eingesetzt? Ja, dieselbe Leukothea hatte an der Küste Etruriens selbst, nicht ferne von Tarquinii, welches einst den flüchtigen Korinthier Demaratus gastlich empfangen hatte, in dem cäritischen Pyrgoi einen reich ausgestatteten Tempel; *in Pyrgoi*, sage ich, welches, freilich nur im verjüngten Maßstabe, wie Korinth durch Lage und Befestigung ein militärisch-wichtiger Posten, durch seinen Hafen der Stapelplatz für Seefahrt und Handel war, wie Korinth berühmt durch seine Schätze und eben so verrufen durch geschlechtliche Ueppigkeit, betheiligt endlich bei der Stiftung von Wettkämpfen, welche von den Cäriten ganz in griechischer Weise, und zwar ursprünglich als sühnendes Todtenfest gefeiert wurden. Sollte diese Leukothea nun nicht in der fraglichen Scene unseres Spiegels eine passende Stelle finden? Und wie natürlich und einfach ergäbe sich ihre Beziehung zu Neptun! Doch unserm Künstler war es zweifelsohne zu Ohren gekommen, daß jene Leukothea in dem fern entlegenen Korinth und dem nachbarlichen Pyrgoi, daß jene Mutter des Palämon ein und dasselbe Wesen ist mit der altitalischen Mutter Matuta, und daß diese, gleichviel ob wahr oder falsch, als die Göttin der Tagesfrühe gedeutet ward [2]). Er giebt daher seiner korinthischen Leukothea denselben Namen, welchen die Eos eines

[1]) In der zweiten oben angeführten Stelle des Pausanias.

[2]) Ueber die Identität der Leukothea und Matuta vergl. Cic. nat. Deor.

Volcenter Spiegels trägt[1]). Er nennt sie Thesan; und wie erwünscht muß es für ihn sein, diese schmucke Gestalt als eine Göttin des Morgens in nächste Verbindung mit dem jugendlich-schönen, und vor Korinth zum ersten Male erscheinenden Sonnengotte bringen zu können! Neptun sehen wir nun bereits auf seinem Felsensitze, dem Isthmus, thronen. Auch Leukothea ist einer bleibenden Stätte gewiß. Dies will der Pfeiler sagen, auf welchen sie in der Haltung behaglicher Sicherheit den Arm stützt. Indem sie aber die Hand zugleich auf der Schulter des Sonnengottes ruhen läßt, heißt sie diesen als den Dritten im Bunde auf dem Boden von Korinth willkommen.

Allein Neptun, der strenge, mürrische Beherrscher des Meeres, hat er sich so ohne weiters gefügt, und wie denn ist es eigentlich zu Vertrag und Theilung gekommen? Auch diese Frage wird von unserer Zeichnung höchst einfach, wiewohl in einer Weise beantwortet, welche hier meines Wissens zum ersten Male in einem antiken Bilde klar vor Augen liegt, und, wäre sie nicht evident, nur mit Schüchternheit angedeutet werden dürfte. Man sehe selbst! In der einen Hand hält Neptun das Scepter seiner Meeresherrschaft, und während er Thesan, welche diesen Blick erwiedert, scharf in's Auge

III, 19. Ovid. fast. VI, 481. Plut. Camill. 5. Lactant. inst. I, 21. O. Müller Etrusker II, p. 56. Kreuzer's Symb. IV, 279, über Matuta als Morgengöttin: Lucret. de rer. nat. V, 655. Non. Marc. I, 337. Prisc. II, p. 17. ed. Colon. 1528. O. Müller l. l. I, 56. Zu weiteren Erörterungen ist hier kein Raum. Vorläufig nur ein einziges Wort. Leukothea wurde gefaßt als die schimmernd Eilende. Dies erklärt es, warum Strabo die Göttin von Pyrgoi *Εἰλήθυια*, d. i. die Kommende, nennt, und macht es eben so wahrscheinlich, daß aus demselben, hier nicht den bloßen allgemeinen Begriff einer Göttin enthaltenden *θεα*, das etruskische Thesan gebildet ward. Leukothea, die Mutter des ringenden Sonnenkindes, ist der erste über das Meer heranzitternde Morgenstrahl; sie ist jenes herrliche Phänomen, welches Cicero, nur in einem andern Momente, vor Augen hat, wenn er sagt: quodque (mare) nunc, qua a sole collucet, albescit et vibrat. acad. II, 34.

[1]) Vergl. über diesen Spiegel E. Braun bull. de l'instit. 1837, p. 73 ff.

faßt, hat er die andere Hand ihr entgegengeworfen, die beiden ersten Finger gestreckt, die anderen geschlossen, die leibhaftige Geberde eines italienischen Moraspielers! Dieselben Finger erhebt Thesan von der Schulter ihres Schützlings. Mit jener frischen, geistesfreien Naivetät also, welche in allen besseren Werken des Alterthums durchblickt, ließ unser Zeichner die beiden Götter durch ein ohne Zweifel landesübliches Fingerspiel die letzte Entscheidung dem Loose anheimfallen[1]). Ist doch in den alten klassischen Sprachen durchweg der Begriff oder das Bild des Looses mit dem des Gewinnens, der Auseinandersetzung, des Besitzes identisch; und die älteste Urkunde griechischer Mythen, Homer, hatte selbst die drei höchsten Gewalten der Welt um ihren Antheil an der Regierung derselben loosen lassen.

Das abenteuerliche Gebilde endlich, welches Forchhammer für Python erklärte, dient auf einem andern Spiegel bloß dazu, den um das Bild als Rahmen gezogenen Kranz zu halten[2]). Auch ist ihm hier wie dort eine Stelle angewiesen, welche aus keinem andern Grunde so gern mit Flügelfiguren geschmückt ward, als weil

---

[1]) Vergl. über dieses digitis micare: Cic. de divin. II, 41. Off. III, 19. 23. Sueton. Aug. 13. mit Casaubonus' Bemerkungen. Varro in Parm. bei Non. Marc. IV, nr. 303. Ptol. Heph. bei Phot. 190, und Mythogr. gr. p. 188. Auf's anschaulichste wird dies Spiel geschildert bei Nonnus, dionys. XXXIV, v. 77 ff. Eros und Hymenäos loosen um den ersten Wurf:

— — — — — — — *φιλακρήτων δὲ βολάων*
λαχμὸς ἔην μεθέπων ἑτερότροπα δάκτυλα χειρῶν.
καὶ τὰ μὲν ὀρθώσαντες ἀνέσχεθον, ἄλλα δὲ καρπῷ
χειρὸς ἐπεσφήκωτο συνήορα σύζυγι δεσμῷ.

Auf dieselbe Weise loosen bei demselben Nonnus in seiner Periphrase des Evangelium Johannes die Krieger um das Kleid Christi. Um noch mit einem einzigen Worte auf unsern Spiegel zurückzukommen: in dem oben angegebenen Zusammenhange ist vielleicht auch die Haltung der rechten Hand des Sol nicht zufällig. Indem er den Neptun fixirt, erhebt er leicht den Mittelfinger. Die Deutung läge nahe genug.

[2]) Siehe die Zeichnung bei Gerhard, Etruskische Spiegel I, Tab. 112.

diese vor anderen geeignet sind, die Handhabe des Spiegels mit seiner Kreislinie zu vermitteln. Doch lassen vielleicht die Delphine, welche an unserem Spiegel dem seltsamen Wesen in die Hände gegeben sind, auf irgend einen, wenn auch nur entfernteren Zusammenhang mit dem Inhalte des Hauptbildes schließen, so wenig sonst die Künstler Etruriens auch jene Tummler des Meeres zu sparen pflegen.

Denselben geflügelten Schlangenfüßler sehen wir auf griechischen Vasen des ältesten Styles, bald allein oder Thierfiguren gegenübergestellt, bald dem Blitze des Zeus unterliegend. Er kehrt auf etruskischen Spiegeln, sowie auf Skarabäen, als die einzige oder Hauptfigur wieder, und schmückt in jener Gräbergrotte von Tarquinii als Telamon den stützenden Pfeiler. Es scheint dies eine allgemeinere Form gewesen zu sein, welche mannigfach zur Darstellung irgend einer ungeheuerlichen Naturgewalt benutzt ward, wie denn gewiß auch der schlangenfüßige Boreas auf dem Kasten des korinthischen Kypselus der Flügel nicht entbehrt haben wird. Bedeutete nun dieser Schlangenfüßler bald den gewaltsam entraffenden Nordsturm, bald, wie vorauszusetzen ist, einen Typhon oder Enceladus, warum sollte es auf unserm Spiegel nicht Briareus-Aegäon sein, welcher bei Virgil gegen Jupiter ankämpft, wie Typhoeus, bei Statius, als himmelstürmender Gigant erscheint, und anderwärts an der Stelle des Enceladus unter der Last des Aetna seufzt [1])? Briareus war es, welcher nach der oben angeführten Sage der Korinthier den Streit zwischen Poseidon und Helios entschieden hatte. Mochte nun unser Künstler noch ein weiteres kennen, oder nur im Allgemeinen von irgend einer Betheiligung des Genannten bei der Besitznahme von Korinth und vom Isthmus wissen, jedenfalls bediente er sich nur seines guten alten Künstlerrechtes, wenn er dieses Ungethüm an die einzige ihm gebührende

---

[1]) Virg. Aen. X, 565. Stat. Theb. II, 595 ff. Callim. hymn. in Del. 142. Die Nymphe Aetna heißt seine Tochter: schol. ad Theocr. idyll. I, 65.

Stelle verwies, wo es nun in ausgebreiteten Armen die zwei Delphine trägt, als Sinnbilder der Stadt am Doppelmeere, „bimarisve moenia Corinthi." Streng genommen und in blos sachlicher Rücksicht war auch hiemit ein Uebriges gethan. Denn dasselbe drückt im Hauptbilde selbst schon das hier ganz eigenthümlich gebildete Attribut des Neptun aus. Unten wie oben mit einem Dreizack versehen, bringt uns dieser Meeresscepter, als ein Doppeldreizack, recht eigentlich die buchstäbliche Uebersetzung des griechischen *ἀμφίαλος* vor Augen[1]).

---

[1]) Hiemit vergleicht sich von selbst das doppelte Steuerruder, welches auf Münzen von Neukorinth bald dem Neptun, bald einer andern Figur, ohne Zweifel dem personificirten Isthmus, beigegeben ist, z. B. bei Mionnet. descr. d. med. suppl. IV, p. 82. nr. 552. p. 53. nr. 361. Belehrend ist auch die Darstellung des Isthmus und seiner beiden Häfen auf einem Gemälde bei Philostr. sen. II, 17 ed. Jac. p. 77.

Etrurische Gräber.

Das Grab bei Chiusi.

(Kunstblatt 1840. Nr. 105.)

Der heutige Tag (der 16. März) sollte den etruskischen Gräbern gehören, welche im weiten Umkreise bald vereinzelt, bald zu Gruppen verbunden, das ehemalige Clusium, jetzt Chiusi, umgeben. Die Nachricht, daß eben neue Ausgrabungen des um die Alterthümer seiner Vaterstadt so hochverdienten Casuccini im Gange wären, bestimmte uns, mit diesen zu beginnen. So ging es denn durch die Porta Fiorentina eine Strecke weit auf der Straße, welche an der einen Seite mit Oelpflanzungen, an der andern mit Cypressen bekränzt nach Siena und Florenz führt. Links verfolgt das Auge den hohen Gebirgsrücken, welcher an Cetona, Sareano und Chianciano vorüber in ununterbrochener Linie bis Asinalunga zieht, und den westlichen Rand des lieblichen Chianathales bildet. Auf seinem höchsten Kamme erscheint scharf von der klaren Luft sich abschneidend Montepulciano, in der Tiefe der See gleiches Namens mit seinen freundlichen hellschimmernden Bauten, den Factorien des Großherzogs. Zur Rechten der Straße erhebt sich eine niedere Hügelkette, eigentlich nur die nördliche Fortsetzung der Höhe, auf welcher Chiusi und seine Fortezza liegt. In mannigfachen Gruppen, bald längere Rücken, bald konische Hügel bildend, fällt sie nördlich gegen den See von Montepulciano, östlich gegen den von Chiusi ab. In ihrem Umkreise liegen mehrere der bedeutendsten Gräber, unter ihnen auch die neuesten Entdeckungen Casuccini's.

Um zu diesen zu gelangen, verfolgt man in nordöstlicher Richtung einen Feldweg an dem sogenannten Poggio di S. Paolo vorüber, von dessen verborgenen Schätzen die Bewohner der Umgegend so viel zu fabeln wissen. Kostbares Schmuckwerk aus Gold, welches hie und da in Gräbern, oft dicht unter der Oberfläche des Bodens entdeckt wurde, konnte wohl in diesem Hügel, dessen kegelförmige Bildung allerdings einem riesigen Tumulus gleicht, einen um so größern Schatz vermuthen lassen. Auch erwartet man den bedeutendsten Fund erst noch von der Zukunft, denn kein echter Chiusiner zweifelt daran, dereinst noch das Grab seines alten Königs Porsenna entdeckt zu sehen. Wir indessen freuten uns der lebendigen Gegenwart. Ueberall erschien, wie wir weiter gingen, das heiterste Bild des gesegneten Toscana. Unsere nächste Umgebung war theils von stattlichen Eichen, theils mit Oel- und Weinpflanzungen bedeckt, jeder Blick in die Ferne traf auf emsig bebaute, jetzt frisch grünende Felder. Frauen und Mädchen im leichten toscanischen Strohhut und im Gehen die Spindel drehend; Männer ihre hochgehörnten weißgrauen Rinder lenkend, Alles grüßte freundlich, und suchte ein flüchtiges Gespräch anzuknüpfen; doppelt überraschend für den Fremden, welcher durch längere Zeit an den verschlossenen Ernst der Römer gewöhnt war. Ein munterer Alter schloß sich an, bloß von Neugierde getrieben, wie er sagte, und um der buona compagnia willen. Nachdem uns noch eine Weile die Stelle gefesselt hatte, wo man von der einen Seite den See von Montepulciano, von der andern zugleich einen Theil des Chiusinersees überblickt, und wir im Ganzen etwa drei Miglien abwechselnd in östlicher und nördlicher Richtung gegangen waren, erreichten wir einen großen, rings mit Eichen besetzten Hügel, welchen uns einige als den Poggio Pacianese nannten, andere mit dem Namen Sagribene bezeichneten. Hier war nun Alles vollauf beschäftigt, die unterirdischen Schätze zu heben. Unter einem Aufseher, welcher jeden Abend im Hause Casuccini's Bericht erstattet und die kleineren Funde überreicht, waren gegen zwanzig Arbeiter an verschiedenen Punkten des Hügels vertheilt. Alsbald aber ruhte Hacke

und Spaten, und man sammelte sich von der Höhe und aus den unterirdischen Kammern, um die neuen nordischen Gäste zu begrüßen. Drei Gräber waren bis jetzt aufgedeckt, alle in den lebendigen Tuff desselben Hügels gehauen, und von erheblicher Dimension, nicht Behälter, sondern Behausungen der Todten.

Das erste Grab, welches wir betraten, an der nordwestlichen Seite, war schon seit mehreren Monaten bekannt. An ein großes quadratisches, flachgedecktes Vorgemach schließen sich vier kleinere Grabzellen derselben Form, eine an jeder der Seitenwände und zwei nebeneinander in die Rückwand mündend. Ihre viereckigen Thüren erscheinen jetzt in roher Form, doch hat gewiß ursprünglich malerische Zierde nicht gefehlt. An der Wand der rechten Rückkammer sind die Spuren eines einfachen Simses aus abwechselnd schwarzen und rothen Streifen noch nicht ganz verwischt. Die Decke der zweiten Kammer dieser Seite war zerstört. Jene Bänke der etruskischen Gräber, welche je nach verschiedenen Orten und Zeiten, bald dem unverbrannten Leichnam zum Todtenbette dienten, bald die Sarkophage über die Fläche des Grundes zu erhöhen bestimmt waren, sind auch in unserm Grabe, wie meistens, mit dem ganzen Bau aus einer Masse gehauen, und treten aus den Wänden gleich einer stufenartigen Erhöhung des Grundes vor. Solcher Bänke hat jede der beiden linken Kammern zwei, die Kammer der rechten Seitenwand eine, in der Rückkammer derselben Wand fehlten sie ganz; doch befindet sich eine sechste im großen Vorgemache selbst, zwischen den beiden Thüren der Rückwand. Das Gemach der Linken hatte übrigens noch eine Grabgrotte hinter sich, und in die rechte Kammer der Hinterwand münden zwei Cuniculi, von welchen der eine mit dem zweiten Grabe communicirt, der andere bis jetzt noch nicht weiter verfolgt werden konnte. Seltsam übrigens hat das Leben in diesen Todtenbehausungen gewühlt. An der Oberschwelle der linken Kammer der Rückseite sah man noch deutlich, zur nicht geringen Erbauung unserer Ciceroni, in dem sich so leicht zu erdigen Theilen zerbröckelnden Tuff den natürlichen Abdruck eines Dachses.

Bedeutender durch Größe und Eigenthümlichkeit der Construction ist der nächste, dem eben beschriebenen Grabe zur Rechten liegende Bau, die erst vor wenigen Wochen entdeckte Tomba Rotonda. Sonst ist das Viereck die vorherrschende Norm des etruskischen Grabbaues. Selbst wo die inneren Räume, wie bei mehreren Gräbern von Cäre, Tarquinium, Volci, Viterbo und Volterra, von Außen im Kreis ummauert und konisch überbaut sind, bleibt in der Regel das Todtengemach der herkömmlichen Form getreu. Hier aber betraten wir, nicht wenig überrascht, einen über anderthalb Mann hohen Gewölbegang, welcher, einen reinen Kreis beschreibend, in sich selbst zurückkehrt. Im Centrum hat man einen runden, gegen die Mitte sich etwas verengenden Pfeiler stehen lassen, welcher dem Gewölbe als Stütze, dem Kreise als Axe dient. Er ist durchaus schmucklos; ohne Sockel und Capitell tritt er unmittelbar aus dem Grunde, und geht mit allmälig zum Kreise sich beugenden Linien eben so unmittelbar in das Gewölbe des Ganges über. Seine geringste Stärke mißt in der Peripherie 9 M. 63 C. und die Breite des Ganges beträgt von diesem Theile an gemessen 2,25. Ein Diameter, vom Haupteingange an gezogen, und ein zweiter, diesen in einem rechten Winkel durchschneidend, geben die Punkte der vier Hauptthüren des Ganges an. Die dem Haupteingange gegenüberliegende eröffnet ein kleines Gemach, von welchem drei niedrige und schmale Gänge ausgehen. Zwei derselben führen, der eine in geraden, der andere in geschweiften Linien nach dem vorbeschriebenen Grabe zur Linken der Tomba Rotonda, der dritte kehrt in diese selbst zurück, und mündet zwischen der eben angegebenen und der linken Seitenthür. Aehnliche, noch nicht weiter verfolgte Gänge beginnen mit den übrigen Thüren. Ob nicht auch noch weitere Räume über oder unter diesem seltsamen Baue liegen, welchen sein Grund zur Decke oder das Gewölbe zum Boden dient, wird fernere Nachforschung lehren. Es ist eine eigene Empfindung, wenn man diese düstere Halle durchwandert und jeder Schritt volltönend wiederhallt. Doch schon jene zahlreichen Gänge bleiben merkwürdig genug. Wir kennen diese Cuniculi, als häufig mit den Grabanlagen des Alter-

thums verbunden. Noch vor wenigen Tagen hatte ich die Grotte della Regina bei Toscanella bewundert. Aber in solcher Zahl und Verknüpfung dürften sie wohl auf etruskischem Boden einzig sein. Sie verbinden hier nicht nur eine Reihe entlegener Gemächer zu einem größeren Ganzen, sondern scheinen sich auf die mannigfaltigste Art und zu dem ganz bestimmten Zwecke zu verflechten, den Ruhestörer der Todten und den Plünderer ihrer Schätze irre zu leiten. Unwillkürlich denkt man, in das fernere etruskische Alterthum schon durch die höchst einfache, fast rohe Kolossalität dieses Rundbaues versetzt, an das langgesuchte Labyrinth und das Grab des Königs Porsenna. Wenigstens wurde zuverlässig durch diese oder eine ähnliche Grabanlage die bekannte von Varro und Plinius erhaltene Sage veranlaßt. Vergleicht man die Form des ganzen Hügels mit der Lage der bis jetzt entdeckten Gräber, so kann es kaum eine Frage sein, daß eine ganze Reihe von Todtengemächern ihn nach allen Seiten durchzog, und die Tomba Rotonda wird als ihr Centralpunkt, als das Knäuel des labyrinthischen Fadens zu betrachten sein, so wie sie sich auf den ersten Blick als das älteste dieser Gräber darstellt. Auch an künstlicher Ummauerung hat es schwerlich gefehlt, und ferneren Nachgrabungen mögen vielleicht erhebliche Reste derselben nicht entgehen. So eben war dicht vor der Rotonda das noch fünf Spannen lange Fragment eines ruhenden Flügellöwen aus Cispo (pietra calcarea fetida) im strengsten alterthümlichen Style ausgegraben worden. Wir hatten hier ein verlorenes Stück jener ungeheuerlichen Thiergestallten, welche die größeren Grabbauten, wie die Cucumella bei Volci, wie es scheint, zu ganzen Heerden umlagerten. Es läßt auch hier ein ähnliches nicht nur die zunächst liegenden Gräber, sondern auch die Umgegend weitbeherrschendes Bauwerk vermuthen. Einer der Arbeiter, welcher indessen fleißig fortgeschaufelt hatte, brachte noch eines jener schwarzen Clusinergefäße ägyptisirender Art zum Vorschein. Der Deckel mit einem Vogel, der Hals mit dem athorähnlichen Haupte geschmückt. Frühere Funde sah ich später bei Casuccini.

Für jetzt erwartete uns das dritte Grab, rechts von der Tomba

Rotonda in demselben Hügel, die neueste Entdeckung. Es entspricht in Construction und Größenverhältnissen dem zuerst beschriebenen. Es ist sein reines Gegenstück. Auch hier ein großes viereckiges Vestibulum, welches sich an jeder Seitenwand in eine, an der Rückwand in zwei kleinere Kammern öffnet. Todtenbänke aber füllen hier jeden Raum von Thür zu Thür, und nehmen auch in den kleineren Gemächern drei Wände ein. Ueberdies sind sie deutlich als Todtenbetten oder Lagerbänke des Tricliniums gedacht, und waren, wie besonders die nachgebildeten Polster zur Unterstützung des Hauptes zeigen, ursprünglich ohne Zweifel für unverbrannte Leichen bestimmt. An den Ecken sind zierlich die Füße des Gestells nachgebildet. Auf einem Würfel ruht der Schaft, welcher, nach unten und oben in Voluten ausgeschweift, mit einer Art von Capitell in Form eines Blumenkelchs gekrönt ist. Die Thüren der Gemächer haben die sogenannte ägyptische Form, und die vertiefte Einfassung der Pfosten und der Oberschwelle ist mit kräftig gesättigtem Roth ausgemalt. Ueberraschend war mir die einfache Zierlichkeit, mit welcher die Decken der Seitenkammern cassettirt sind. Sie geben eine neue Probe, wie mannigfach der Holzbau, dessen Constructionen und Verzierungen man in den Grabgrotten nachzuahmen bemüht war, von den alten Etruskern war ausgebildet worden. Die ganze Decke ruht scheinbar auf dem schmalen Gesimsleisten, welcher rings den obern Rand der Wände abschließt, und in den etruskischen Grabgemächern selten fehlt. Vier sehr breite und dünne Balken, oder vielmehr Bretter, deren Länge der Breiten- und Längendimension der ganzen Decke entspricht, dachte man sich dann so übereinander gelegt, daß sie einen viereckigen offenen Raum umschließen. Dieses innere und tiefere Viereck ist noch mit einem Rundstabe umrahmt, und bietet entweder, wie dies in der linken Seitenkammer der Fall ist, einen freien Raum für anderweitige, hier jedoch bereits zerstörte Verzierungen dar, oder konnte die obige Construction im Kleinen wiederholen, wie wir in den beiden Zellen der Rückwand sehen. Der Leisten der Wand und die Bretter sind roth, der runde innere Rahmen schwarz

bemalt. In der rechten Seitenkammer des Vorraumes fehlt jetzt die Decke, an ihrer Stelle erkennt man aber die deutlichen Spuren eines vierten Grabes. Zu längerer Betrachtung fesselte uns die rechte der beiden hinteren Kammern *). Ihre Rückwand ist durch eine Thür durchbrochen, welche abermals einen niedrigen Gang eröffnet, der bis jetzt vierzig Ellen weit in die Tiefe des Hügels verfolgt ward. Rechts von dieser Thür, und an der anstoßenden Wand, sind noch die spärlichen Reste eines Gemäldes zu erkennen. Es zog sich in einem etwa fünf Spannen hohen, von dem untern Raume durch schmale schwarz und rothe Streifen abgeschlossenen Bande rings um die Kammer. Nächst der Thür ist noch die Gestalt eines Mannes wohl erhalten. Er entspricht in Stellung und Bekleidung jenen Pädagogen und Kampfwarten, welche wir so häufig auf Vasen und unter den Grabgemälden besonders in der Grotte della Biga bei Corneto sehen. Ein langes Gewand fällt von der Schulter nieder, den Körper bis über das Knie verhüllend. Mit dem rechten an den Rücken gestemmten Arme stützt er sich auf seinen Krückenstab. Die Linke ist gebieterisch ausgestreckt. Vor ihm erscheinen zwei kleinere Figuren in kurz geschürztem Gewande, wahrscheinlich Flötenspieler, welche in gleicher Proportion auch in dem andern bemalten Grabe von Chiusi und in der Grotte del Mezzo bei Corneto vorkommen. Eine andere Figur scheint jener ersten zu entsprechen. Allen diesen entgegen bewegt sich eine Reihe von fünf Jünglingen, jeder in Haltung und Drapirung nur die Wiederholung des andern. Ihr Gewand besteht blos in einem leichten Mantel, welcher in jener aus anderen Grabgemälden und aus Vasendarstellungen bekannten Weise in langen spitzen

*) Die Größenverhältnisse des Grabes sind nach der Messung, welche mein freundlicher Reisegefährte vorzunehmen so gütig war, folgende: Die Tiefe des Vestibulums 4 M., 66. Breite 6,20. Tiefe der linken Seitenkammer 2,85. Breite 2,95. Tiefe der linken Rückkammer 2,92. Breite 2,95. Tiefe der rechten Rückkammer 3,25. Breite 3,12. Die Verhältnisse der rechten Seitenkammer entsprechen der linken. Die Höhe der Kammern beträgt theils 2,24, theils 2,25. Die Decke des Vestibulums ist zusammengestürzt.

Zipfeln über die Arme, und in weiter Schwingung über den Unterleib niederfällt. Die Füße sind zu lebhaftem Schritt geöffnet, der linke Arm gesenkt, der rechte gegen das Haupt gehoben und zurückgebogen. Man würde an rasche Tanzbewegung, oder einen Wettlauf denken, wäre nicht in der Rechten der einen Figur noch eine Art Stab, d. h. wohl ein Wurfspieß, zu erkennen. Die Malerei ist auf den bloßen natürlichen Grund des Tuffs und nur mit zwei Farben aufgetragen, mit Roth für die nackten Theile und Schwarz für die Haare und für die Conturen und breiten Säume der Gewänder. Die Zeichnung hat durchaus ein alterthümliches Gepräge, welches besonders auch den stark prononcirten Profilen der Köpfe, wiewohl nicht in schroffster Consequenz, aufgedrückt ist. Alle Linien sind höchst einfach, mit großer Sicherheit, gezogen, an den Gelenken eckig, das Conventionelle in den Stellungen jedoch mehr nur an den lebhaft bewegten, als an den ruhig gehaltenen Figuren zu erkennen.

Zur Gemmenkunde.

Ueber die von Creuzer herausgegebenen Marburger Gemmen.

Schreiben von Professor Dr. Anselm Feuerbach an den Herausgeber des Kunstblatts.

(Kunstblatt 1836. Nro. 62).

Erst vor Kurzem haben Sie, verehrter Freund, dem zahlreichen Publikum, welches Ihrer Zeitschrift schon so manche Belehrung dankt, die beiden wichtigsten Werke vorgeführt, welche in der jüngst verflossenen Zeit zur antiken Gemmenkunde erschienen sind[1]). Das eine derselben eröffnet uns in lichtvoller Ueberſicht die reichste und berühmteste Sammlung jener kostbaren Reste des Alterthums, das andere beschenkt uns mit wenigen, aber ihrer unbezweifelten Echtheit wegen doppelt bedeutenden Gemmen. Dort war der gelehrten Interpretation durch die große Fülle des Materials die sorgfältigste Auswahl geboten, und der Herausgeber wußte dieser Forderung bis zur Selbstentäußerung entgegenzukommen. Hier freuen wir uns, in Creuzer's vielumfassenden Untersuchungen den Blick nach entgegengesetzter Richtung hin erweitert zu sehen.

In derselben Anzeige haben Sie nicht verfehlt, die Aufmerksamkeit Ihrer Leser auf den Punkt zu lenken, welcher an sich schon den Abhandlungen Creuzer's einen dauernden Einfluß auf das Stu-

[1]) Vergl. im Kunstblatt 1835 Nr. 80 die Anzeige von Creuzer's Schrift: Zur Gemmenkunde, und von Tölken's Verzeichniß der ant. geschn. Steine der K. preuß. Sammlung.

dium der antiken geschnittenen Steine sichern wird. Sie haben mit der Geschichte der Marburger Gemmen zugleich den unumstößlichen Beweis ihrer Echtheit gegeben. Wie entschieden Creuzer's Schrift in jene durch einen der größten Kenner des Alterthums angeregte Frage über die mit Inschriften versehenen Gemmen eingreift, hat auch schon Tölken in der Vorrede seines oben angedeuteten Werkes anerkannt. Sei es mir vergönnt, durch ein unbefangenes Wort, zu welchem ich mich eben so berechtigt als verpflichtet fühle, eine nähere Betrachtung der Marburger Gemmen von Neuem anzuregen. Vor den Augen des Publikums liegen bloß die Zeichnungen, welche der Herausgeber seinem Werke beigefügt hat; eine Vervielfältigung der Abdrücke ist unmöglich, und der ganze Schatz der Original-Gemmen wahrscheinlich für immer verloren.

Wie weit jeder, selbst der gelungenste Versuch, Werke der alten bildenden Kunst in Zeichnungen wiederzugeben, hinter seiner Aufgabe zurückbleibt, ist jedem Freunde des Alterthums nur zu sehr bekannt. Von einem richtigen Grundsatze geleitet, ließ Creuzer seine Gemmen, ihrer geringen Dimensionen ungeachtet, genau in der Größe des Originals zeichnen. So war der allerschlimmsten Mißhandlung des Antiken vorgebaut, der Entstellung durch die moderne Sucht willkürlicher Verschönerung. Auch sind Wagner's Originalblätter mit der größten Sauberkeit und Treue ausgeführt, und wenn sie von der Kupferplatte nicht in dieser ihrer Reinheit zurückkamen, so ist der Grund gewiß nur darin zu suchen, daß hier die Aufsicht des Herausgebers fehlte, die ununterbrochene Leitung eines Mannes, welcher durch vielfach wiederholte Betrachtung, durch ein geistiges Durchdringen des Originals mit diesem bis in's Innerste vertraut geworden ist. In dem benachbarten Heidelberg, meinem literarischen Asyle, habe ich nun durch die freundschaftliche Güte des Hrn. Geh. Raths Creuzer, welcher seit zehn Jahren nicht müde wird, seinen ehemaligen Schüler für manche Entbehrung zu entschädigen, Gelegenheit gehabt, die Originalabdrücke der Marburger Gemmen Tage lang zu betrachten und mit der größten Sorgfalt zu prüfen. Ich glaube Ihnen und Ihren Lesern meine Resultate

nun nicht länger vorenthalten zu dürfen, da Ihre eigene Anzeige mehrere Bemerkungen enthält, welche um so eher zu irrigen Urtheilen verleiten könnten, je mehr sie sich durch glückliche Combination des Gegebenen empfehlen. Betrachten Sie meine Bemerkungen als einen Nachtrag zu Creuzer's Werk, als eine ergänzende Kritik der Zeichnungen. Ich werde mich so viel als möglich auf das Nöthigste beschränken, und nur bei einzelnen Stücken wünschte ich Sie zugleich davon überzeugen zu können, daß die Marburger Gemmen auch von Seiten ihres Styls belehrend, und mehrere derselben durch hohen Kunstwerth einer ernsten Beachtung würdig sind. Ich darf mir hierüber um so mehr ein Wort erlauben, da Creuzer sich auf einzelne Winke beschränken mußte, um für Untersuchungen, welche bei der räthselhaften Neuheit mehrerer Vorstellungen nicht in der Kürze abgethan werden konnten, größern Raum zu gewinnen.

Ueber die Zeichnung des Thierstücks Nr. 1 habe ich außer dem, was schon Creuzer in den berichtigenden Nachträgen bemerkt hat, nichts zu erinnern, als daß der nach dem Laube haschende Bock nicht flach, wie der spärliche Schatten des Kupfers erwarten läßt, sondern wohlberechnet in einer Rundung gehalten ist, welche zur Vertiefung des Baumes in gehörigem Verhältniß steht. Das Bild ist in allen seinen Theilen sehr glücklich angelegt, um nach der Weise der besten Künstler die Fläche des Steins weder zu überladen, noch auch blos lückenhaft zu füllen.

Auch das Kupfer der Gemme Nr. 2 giebt im Ganzen einen richtigen Begriff vom Originalabdruck. Nur ist auf diesem der Kopf des Löwen, obwohl dem größten Theile nach verwischt, deutlicher und in etwas naturgetreuer, als auf dem Abbilde zu erkennen. Ferner sind die Linien der anliegenden Mähne weniger abgesetzt und mehr in Einem Zuge kräftig fortgeführt. Ein klarer Begriff von Charakteristik in den Hauptconturen, von Belebtheit durch Linien und Gegenlinien ist bei aller Unbeholfenheit nicht zu verkennen, und die freistehenden Mähnenbüschel am Rande des Halses, welche im Kupfer nicht genug gesondert sind, tragen nicht wenig

dazu bei, den Ausdruck der Wildheit, welcher der ganzen Darstellung eingeprägt ist, zu erhöhen. Indessen hat der Körper des Löwen kaum noch eine Andeutung von Muskulatur, und möchte sich dadurch in einem nicht unwesentlichen Punkte von den Thierbildungen auf den alten Münzen von Akanthus unterscheiden, so wenig ich die von Creuzer bemerkte Uebereinstimmung in anderer Rücksicht leugnen will. Jedenfalls weist besonders auch die Bildung des Eros, welche in allen Theilen noch weit unter der Bildung des Thieres steht, diese merkwürdige Gemme tief in das Alterthum der griechischen Kunst zurück. In ihr haben wir nun auch den Anfangspunkt jener Bilderreihe gefunden, welche in den frühesten Epochen vielleicht einen ernsteren Sinn verbarg, und später sich in die Spiele der erotischen Lyrik verlor.

Das Kupfer Nr. 3 ist oberflächlich und läßt wenig von den Vorzügen des Originals errathen. Der thronende Jupiter ist hier im Geiste der würdigsten Ideale dieses Gottes gemacht. Die Gemme war sehr tief geschnitten, die rechte Seite des Gottes mit ihrer völligen Brust- und Rippenwölbung, mit dem fest vorgesetzten und sehr wohlgebildeten Fuße hebt sich im Abdruck kräftig aus der Fläche hervor. Die Proportion, welche nicht nach dem Kupfer beurtheilt werden darf, ist nicht gedrungener und stämmiger, als dies durch die scheinbaren Verhältnisse einer gebeutenden Haltung und mehr noch durch den Typus der Jupiterbildung selbst bedingt war. Am Kopfe, der nur in den etwas abgewendeten Gesichtstheilen unkenntlich ward, ist das Haupthaar mit seinen Gegensätzen von flacheren Partien und jenem freiern Lockenkranze, welcher in den Bart übergeht, wohlgelungen. Der linke Fuß weicht mehr zurück, und die Querfalten der Draperie sind bestimmter ausgedrückt. Das um die Schulter und den rechten Arm geworfene Gewand fällt nicht, wie das Kupfer anzudeuten scheint, auf den Thron des Gottes nieder, sondern zieht sich in schöner Wölbung um den Rücken. Was die Linke hält, ist im Abdruck eben so zweifelhaft als in der Zeichnung, desto unverkennbarer der Adler, welcher von den Füßen durch eine bedeutende Lücke abgesondert ist.

Die theilweise Unrichtigkeit der Zeichnung Nr. 4 muß zu falschen Deutungen Anlaß geben. Des hauptsächlichsten Fehlers hat schon Creuzer gedacht. Was sich in der Mitte der Gemme hinter dem ruhenden Pferde erhebt, ist, in der Zeichnung freilich gänzlich verfehlt, Brust und Hals einer brüllenden Kuh oder eines Stieres, und zwar mit großer Wahrheit und einem höchst lebendigen Ausdruck dargestellt. Das Bild gehört zu den vorzüglichsten Thierstücken, welche mir wenigstens unter Gemmen bekannt sind. Das Pferd ist im Kupfer treuer und im Ganzen gut wiedergegeben. Aber die zweite Linie, welche sich am Hinterfuße neben dem Hauptcontur desselben hinzieht, und Ihnen wahrscheinlich den ersten Anlaß gab, den Fortsatz zur Fischbildung eines Hippokampen zu vermuthen, ist im Originale nicht vorhanden. Dessenungeachtet erinnerte schon Creuzer mit Recht an jenen freiern poetischen Charakter, welchen die griechischen Künstler so häufig bei ihren Thierbildungen einer ängstlichen Naturnachahmung vorgezogen. Ja, das Pferd hat wirklich, und dies mußte Sie in Ihrer Vermuthung bestärken, in der Bildung des Kopfes und Halses etwas Hippokampenartiges. Man könnte hier und bei anderen ähnlichen Darstellungen versucht werden, eine Anspielung auf den Schöpfer des Pferdes, den Poseidon, anzunehmen, und in unserer Gemme ein Ländersymbol vermuthen. Nur Eines erlauben Sie mir bei dieser Gelegenheit anzudeuten. Den freieren, phantastischen Bildungen der griechischen Künstler liegt häufig ein gar seltsamer Wechsel und Austausch der Gestalten und Formen zu Grunde, und wie z. B. die Schiffe Pferde des Meeres heißen (*χαὶ γὰρ αἱ νῆες ἵπποι ἁλός*, Eust. ad Od. I, 174), so ist gewiß auf der andern Seite das griechische Schiff mit dem phantastischen Schnitzwerk seiner Korymben (schon Homer kennt die *ἄκρα κορύμβα νηῶν*) nicht ohne Einfluß auf die Bildung jener Geschöpfe geblieben, auf welchen die Nereiden mit ihren zu Segel geschwellten Gewändern über das Meer ziehen. Eine Prüfung aus naturhistorischem Gesichtspunkte, bestimmte Racen nachweisen zu wollen, ist nur in sehr wenigen Fällen rathsam.

Die Gemme Nr. 5, von welcher nur ein einziger Abdruck, aber glücklicher Weise scharf ausgeprägt und gut erhalten, vorliegt, wünschte ich Ihnen im Original zeigen zu können. Nur entfernt läßt das Kupfer, welches Sie vor Augen haben, die Trefflichkeit seines Vorbildes ahnen. Unrichtig ist hier jedoch nur die Stele gezeichnet, welche man sich nicht unter dem Schwerte verengt und eckig, sondern als Säule zu denken hat, deren Durchmesser in allen Theilen derselbe bleibt. Mich erfüllte dieses unscheinbare Bildchen, je öfter ich zu ihm zurückkehrte, mit immer neuer Bewunderung. Nicht bloß durch seine unbezweifelte Echtheit, sondern auch um seines Kunstwerthes willen, dürfte es fortan der Mittelpunkt jener Gemmen werden, welche uns den Helden der Ilias in den beiden homerischen Katastrophen seines Lebens vor Augen führen. Denn die Richtigkeit von Creuzer's Deutung ist keinem Zweifel unterworfen. Es ist Achilles, der auf Rache für den Tod des Patroklus sinnt. Auf einer, auch von Creuzer angeführten Florentiner Gemme sind die ruhenden Waffen, Schwert und Schild, an einem Felsenriffe befestigt, auf einer andern, jener zierlich vollendeten, wiewohl in Absicht der Charakteristik nicht tadelfreien Gemme, mit dem Namen des Pamphilius, an einem Baume. Auf letzterer ist Achill mit Zitherspiel beschäftigt, wie ihn bei Homer die Gesandten des Agamemnon finden. (Il. IX, 185 u. ff.). In beiden erkenne ich jedoch nur den Achill, im Groll gegen Agamemnon der Theilnahme am Kampfe sich entschlagend. Als Darstellung des ersten Moments, welcher nach dem Beginne der zweiten Katastrophe, dem Tode des Patroklus, jene erste zum völligen Abschluß bringt, und den Achilles in den Kampf zurückführt, sei beispielsweise nur die Gemme genannt, wo Achilles in derselben Stellung (welche zuerst an einem Ephében der Elgin'schen Reliefs erscheint, in den sogenannten Statuen des Jason wiederkehret, und in der tabula Iliaca wieder dem Achilles anheimfällt) schon mit Anlegung der Beinschienen beschäftigt ist. (Von Lippert noch als Cincinnatus angeführt. Dact. Mil. II, nr. 472.) Schwert und Schild sind hier an einer Stele befestigt, welche, wie Tölken (Erklärendes

Verz. d. g. St. S. 285.) richtig bemerkt, die Grabesstele des Patroklus ist, und auf einer andern, von demselben Gelehrten verzeichneten Gemme auch die Urne trägt. Dieselbe Stele mit Schwert und Helm findet sich auch neben dem trauernden Achill auf einer dritten Gemme des Baron Stosch, welche von Winkelmann nicht richtig gedeutet wurde (Descript. d. p. gr. III, 3, nr. 214). Diese steht mit der Marburger im engsten Zusammenhange, und ein Hippokamp auf dem Schilde des Heroen muß, wenn dieser Stein echt ist, worüber mir freilich die bloße Schwefelpaste kein entscheidendes Urtheil erlaubt, auch den leisesten Zweifel an Creuzer's Deutung entfernen. Wenn aber Achilles, hier in einer fast modern schwärmerischen Haltung auf seinen Schild gestützt, sich dem Beschauer entgegenkehrt, so ist das Haupt des Helden auf der Marburger Gemme in's Profil gestellt, das Auge fest auf die Stele gerichtet. Nur die Brust ist fast ganz von vorn zu sehen, und während der Oberleib sich in etwas zurücklehnt, tritt der rechte Fuß mit dem Ausdrucke von Kraft und Festigkeit in den Vordergrund. Auf dem Kupferstiche ist die oberste Linie des Thorax falsch gezeichnet. Sie senkt sich im Original, wie es die Stellung erheischt, von der Rechten zur Linken nieder. Der rechte, auf den Sitz gestemmte Arm weicht mit der Schulter und dem rechten großen Brustmuskel zurück, der linke ruht in gefälliger Beugung nachlässig auf dem anderen Fuße, welcher nur mit der Spitze den zur Erde liegenden Schild berührt. Die Muskulatur an Brust und Unterleib ist sehr verständig und in großen einfachen Zügen angelegt. Nur am linken Fuße sind die Wadenmuskeln (selbst der solens ist bezeichnet) besonders im Vergleich mit der Magerkeit, welche dieser Theil mit den meisten zurückweichenden Gliedern auf antiken Gemmen gemein hat, zu scharf ausgedrückt. Mit technischem Vorbedacht wurde der Schild benutzt, die feinere Ausbildung des sehr tiefgearbeiteten rechten Fußes zu erleichtern. Die Motive, welche dem Künstler bei Erfindung dieser eben so einfachen als complicirten Stellung vorschwebten, waren offenbar diese. Der rechte Arm unterstützt den Oberleib, welcher, in den vorhergehenden Momenten

niedergebeugt, das Bild eines tief in sich selbst Versunkenen darstellte. So sehen wir den Orestes auf einem Vasengemälde vor der Bildsäule der Minerva (s. meinen vatic. Apollo S. 366). Nun hat sich Achilles aufgerichtet, um im nächsten Moment sich völlig zu erheben und zum Kampfe zu rüsten. So lange es die Natur der Sache erlaubt, bleibt die Haltung des Körpers in langsamen Uebergängen dieselbe. Sie gehorcht dem Gesetze einer Bewegung, die durch irgend einen Gedanken herbeigeführt wird, welchen wir lange und ausschließend verfolgt haben. Ich kann es mir nicht versagen, noch auf die sinnvolle Art hinzudeuten, in welcher die Todtenstele mit Waffenstücken nicht behängt, sondern ganz eigentlich bewaffnet und bewehrt erscheint. Wer die Gemme zum ersten Mal und in mäßiger Ferne sieht, wird in dieser Säule dem Helden gegenüber nichts anderes, als einen geharnischten Krieger oder ein kampfgerüstetes Palladium erwarten. Der Gedanke des Künstlers bedarf keiner Erörterung. Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor.

Die Bedeutung der sechsten Gemme ist noch zweifelhaft. Ihre Vermuthung eines Anchises, so sinnreich sie ist, und so sehr sie durch die Aehnlichkeit, welche unsere Gemme wirklich mit jenem Heroen in der tabula Iliaca hat, an welche Sie erinnern, bestätigt scheint, würden Sie selbst bei dem Anblick des Abdrucks zurücknehmen. Ja, das bloße Kupfer würde für Sie hinreichend sein, wenn ich versichere, daß es in Absicht der Treue wenig zu wünschen übrig läßt. Doch ist die Partie, in welcher Sie den Arm einer nachschreitenden Figur vermutheten, im Original mit noch größerer Bestimmtheit, durch scharfgezogene Falten, als ein fliegendes Gewand bezeichnet, welches unter dem aufgestemmten Arm hervorkommt. Auch werden Sie finden, daß die Fassung des Steins nur wenig von seinem Oval hinwegnahm, wie es denn überhaupt bemerkt zu werden verdient, daß die Künstler, welche für den Schmuck des Marburger Grabmals zu sorgen hatten, die bildliche Darstellung so viel als möglich zu schonen suchten. Die ganze Figur ist sichtlich darauf angelegt, unten mit der Stellung der Füße, rechts durch

das fliegende Gewand, links mit dem Stabe und oben mit der Bürde des Schreitenden, die gegebene Fläche auf eine dem Auge wohlgefällige Art zu füllen. So bleibt denn für anderweitige Figuren kein Raum mehr übrig. Was unser Krieger auf den Schultern trägt, ist im Original etwas mehr in die Höhe gerichtet, und besteht deutlich genug, wie auch schon das Kupfer zu erkennen giebt, aus drei nebeneinander gelagerten Partien, wovon die mittlere die beiden anderen an Höhe und Völligkeit übertrifft. Jenes deutet wahrscheinlich einen Panzer an, und dieses wären dann entweder nur die beiden Schulterbedeckungen desselben, oder auch zwei kleine Schilde, mit dem Panzer zu einer Trophäe verbunden. Eine vierte kleine Rundung, welche auf dem Kupferstich fehlt, mochte wohl einem Helm angehören. Der Gedanke an einen Mars gravidus oder victor liegt nicht fern, und den Stab in der Linken kann man geradezu für eine Lanze erklären. Da diese aber doch einmal, wie unverkennbar ist, zugleich als Stab und Stütze dient, wovon mir wenigstens bei einem schreitenden Mars kein Beispiel gegenwärtig ist, so wird man mit Creuzer besser an weite Wanderung oder eine Wunde denken. Auch würde bei Mars das Haupt behelmt sein. Noch will ich einen Punkt nicht verschweigen, der vielleicht zu einer bestimmteren Erklärung führen könnte. Aus der Gestalt der Erhöhungen, welche im Abdrucke vom Kopfe der schreitenden Figur übrig geblieben, und auch im Kupfer richtig angedeutet sind, glaube ich mit Gewißheit schließen zu dürfen, daß das Haupt im Original en face gewendet und nach oben gen Himmel gerichtet war. Was den Kunstwerth dieser Gemme betrifft, so ist die Figur sehr gut gestellt und richtig gezeichnet, die Hauptpartien des Tronkes in gehörigen Verhältnissen angedeutet. Doch scheint die Feinheit einer höchsten technischen Vollendung nicht die glänzendste Eigenschaft des Originals gewesen zu sein.

Ueber die siebente Gemme, ein Werk eines rohen, kleinlich schroffen Styls, bemerke ich nur, daß Stellung, Draperie und Scepter unleugbar einem Jupiter angehören, und an einem Strahlenkranze des Hauptes nicht zu zweifeln ist. Bei schlecht gezeichneten

Jupiterköpfen auf Gemmen von kleinerem Maßstabe kann die plumpgezogene Linie, welche der Haarbinde oder dem Kranze angehört, in Verbindung mit den Querlinien der flachen Haarpartien leicht mit dem Anschein eines Strahlenkranzes oder, wenn der Bart gleichfalls mit einer einzigen, gleich plumpen Linie bezeichnet ist, eines Doppelhauptes täuschen. Bei dieser Gemme aber wird eine nähere Untersuchung des Abdrucks, und besonders auch die Vergleichung mit dem Kopfe der sitzenden Figur Nr. 21 jeden Verdacht eines Irrthums entfernen.

In der Gemme Nr. 8 vermuthet Creuzer mit Recht ein Porträt aus der römischen Kaiserzeit. Die Zeichnung ist auf dem Abdrucke reiner als im Kupferstich. Sie verräth ein klar bewußtes, aber durch Unvermögen gehemmtes Streben nach Schönheit und Sicherheit. Wo sich die Hauptlinien begegnen, verstand es der Künstler nicht, sie gefällig zu verbinden und ihre Winkel abzurunden.

Nr. 9. Der Styl erinnert an die zweite Gemme. Ein ähnliches Liniensystem, bei gleicher Härte der Behandlung, was im Kupferstiche sich nicht deutlich genug ausspricht. Einem Falken kommt die ganze Bildung unstreitig am nächsten. Der am obern Rand angebrachte Buchstabe, welcher dem Herausgeber zu einem sehr lehrreichen Excurse über das Delphische E auf Gemmen und Münzen Veranlassung gab, ist deutlich genug ausgedrückt. Auch ist es keinem Zweifel unterworfen, daß dieser Buchstabe von derselben Hand herrühre, welche die Figur schnitt. Seine Züge sind, soweit ein bloßer Abdruck Bemerkungen dieser Art verstattet, sogleich mit demselben Instrument geschnitten worden, welches der Künstler, nachdem er den Leib entworfen hatte, zur Bildung des Halses, der Füße und der Hauptlinien des Schweifes brauchte.

Nr. 10. Ohne Frage, wie Creuzer beweist, ein Triptolemus. Ueber die Attribute kann kein Zweifel sein. Das Füllhorn in der Linken ist mit überquellenden Früchten gebildet, und was die Rechte hält, gewiß der Bidens. (Sarcula nunc, durusque bidens, et vomer aduncus, Ruris opes niteant. Ovid. Fast. IV, 927.) Auf Kunstwerth kann dieses Bild keinen Anspruch machen; — die

Zeichnung des Nackten ist sehr unsicher und schwankend. Indessen haben wir bei dieser Gemme, wie bei so manchem anderen, nach meiner Ueberzeugung falsch classischen Werke weder an die Rohheit der beginnenden, noch an die Entartung der sinkenden Kunst, sondern einzig und allein an individuelles Ungeschick zu denken.

Nr. 10 a. Eine merkwürdige Gemme, mit den Symbolen und dem ausdrücklichen Wunsche einer glücklichen Seefahrt. Der Stern am obern Rande des Steines, die Rostra als Symbol des Schiffes, und von der Wunschformel der erste Buchstabe des ersten und die vier letzten des zweiten Stammwortes sind mit größter Bestimmtheit ausgedrückt, und ihrer Form nach auch auf dem Kupferstiche richtig wiedergegeben.

Nr. 11. Höchst wahrscheinlich ein Jupiter, doch auch im Abdrucke sehr unkenntlich. Nur über die konische Bildung des Bartes dürfte kein Zweifel sein. Was sich dem Auge im Ganzen darstellt, verräth in der Proportion, wie in der Zeichnung der einzelnen Theile das äußerste Unvermögen.

Von dem allegorischen Thierstücke Nr. 12 giebt das Kupfer ein so treues Bild, daß jede Erinnerung überflüssig ist.

Nr. 13. Eine pantheistische Minerva. Die Attribute, Helm und Flügel, Füllhorn und Steuerruder, bleiben gewiß. Letzteres ist auch in antiquarischer Beziehung nicht zu übersehen, indem es uns ein deutliches Bild von dem eigentlichen *οἴαξ* im Gegensatze der übrigen Theile des Steuerruders giebt. Die Haltung des Armes ist recht die eines *οἰακοστρόφος*. Was auf der Originalgemme über demselben angedeutet war, darüber lassen auch mich die beiden Abdrücke, welche vorhanden sind, im Zweifel. Die Arbeit ist roh und unbeholfen, doch gewiß nicht den ersten Versuchen der ältesten Kunst beizurechnen. In der Anlage des Gewandes sind noch die Spuren von Vorbildern der vollendeten, mit freier Leichtigkeit drapirenden Kunst zu erkennen: Spuren, welche sich nicht selten bis in die spätesten Zeiten, ja bis zu den Miniaturen des beginnenden Mittelalters erhalten haben, und wesentlich verschieden sind von der Gewandung auf den Inkunabeln der griechi-

schen Kunst. Andeutungen derselben Epoche erkenne ich im Tronke dieser Figur; denn die Haltung des Oberleibes ist, je nach ihren verschiedenen Modificationen, welche hier nicht näher erörtert werden können, ein, meines Wissens, bisher noch nicht bemerktes und ganz untrügliches Kennzeichen zur Bestimmung gewisser Kunstepochen.

Nr. 14 ist im Abdruck nicht viel deutlicher, als auf dem vorliegenden Kupferstiche. Doch wird man bei ersterm in den Linien des Thieres, sowie im Nackten des Reiters eine weit größere Uebereinstimmung mit dem Styl der zweiten Gemme entdecken; nur daß die Verhältnisse der menschlichen Figur hier schlanker sind. Jedenfalls bietet dieses Bild noch immer des Eigenthümlichen genug dar, um die Vorstellung höchst merkwürdig, und Creuzer's scharfsinnige Untersuchung, welche zur Vermuthung eines Fackelreiters der Pallas Hippia beim Feste der Hellotien führt, dankenswerth zu finden. Nur um einem irrthümlichen Zweifel vorzubeugen, zu welchem ich selbst durch das bloße Kupfer verleitet wurde, will ich noch erinnern, daß man in der Zeichnung der Fackel nicht die ungeschickte Darstellung eines Flügels vermuthen darf. Sie kommt mitten am Halse der Figur zum Vorschein und ist ganz deutlich über die Schulter gelagert. Auch hat der Künstler sich überflüssige Mühe gegeben, sie als zusammengebunden oder aus Seilen gedreht zu bezeichnen. Das Original ist noch an dem Grabmal zu Marburg vorhanden, und besteht, wie es heißt, aus einem rubinartigen Steine. Ich wünschte, den Kopf dieser Figur an Ort und Stelle untersuchen zu können. Fände sich, worüber mich auch der Abdruck in Zweifel läßt, so könnte man an einen Phosphorus (als Lucifer oder Hesperus) denken, wie solcher schon in einem Fragment des Euripides angedeutet ist: *Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότης ἐξέλαμψεν ἀστὴρ*, ed. Math. IX. p. 416. Der Buchstabe am untern Rande der Gemme würde damit nicht im Widerspruch stehen.

Nr. 15. Aus zwei, obgleich nicht ganz gelungenen Abdrücken läßt sich denn doch wohl nicht bezweifeln, daß wir hier eine weibliche Gestalt, und zwar, wie Creuzer vermuthet, wahrscheinlich eine Pallas-Bellona vor uns haben. Vielleicht dürfte man auch an das personificirte Rom erinnern. Aus ähnlichen Bildern gingen wenig-

stens gewisse Darstellungen der Roma hervor, wie wir diese Göttin z. B. auf einem Panzer thronend, in ähnlicher Drapirung, mit theilweise entblößten Füßen, der linke Arm auf dem Schwerte ruhend, nur Alles nach veredelten Mustern, und mit echt römischem Prunke ausgestattet, im vaticanischen Museum sehen. (Mus. Pio-Clem. II, 15.) Der Helm ist in der Zeichnung der Gemme verfehlt. Er ist im Originale zierlicher geformt, als die übrigen sehr hart und oberflächlich ausgeführten Theile der Figur, hinter das Haupt zurückgelehnt, und vorn mit einer Andeutung des Visirs versehen.

Nr. 16. Fisch und Muscheln sind auf dem Originalabdrucke naturgetreuer und zierlicher gearbeitet.

In dem Kopfe Nr. 17, von welchem zwei gelungene Abdrücke vorliegen, hat Creuzer sehr richtig etwas Porträtartiges erkannt, wiewohl im Original die Grundlage idealer und die Ausführung im Ganzen gelungener ist, als das Kupfer errathen läßt. Die Züge sind in einer gewissen Reinheit und Größe gedacht. Ihre Härte würde nur an den schon durchgebildeten altgriechischen Styl erinnern können, wenn nicht die über dem Lorbeerkranze flachgezogenen und unter demselben freiflatternden Locken, ihrer trockenen Ausführung ungeachtet, die Vorbilder einer freieren Kunstauffassung verriethen. Die Deutung auf einen Apollo-Commodus scheint mir in jeder Hinsicht sehr glücklich zu sein.

Ueber die Gemme Nr. 18 wage ich nichts zu entscheiden. Der Abdruck ist nicht zum Besten gelungen. Der Stein selbst war, wie es scheint, bedeutend verletzt, und was von der Zeichnung im Ganzen erkennbar ist, zeugt von der äußersten Unbeholfenheit. Die scheibenähnlichen Erhöhungen an der Stirne und den Schläfen jedoch sind nichts desto weniger deutlich zu erkennen. Niemand wird mit Grund die Vergleichungspunkte leugnen können, welche zwischen diesem Bilde und dem von Creuzer aus Millin's mythologischer Gallerie (XIII, 352) angeführten Kopfe des Hypnos stattfinden.

Nr. 19. Ein Scorpion, auf dem Abdrucke kenntlicher und

natürlicher ausgeführt, jedoch von mittelmäßiger Arbeit, ohne daß sich gerade im Einzelnen ein besonderes Ungeschick nachweisen ließe. Es scheint diese Gemme in die Klasse derjenigen zu gehören, welche in großer Anzahl fabrikmäßig zur Befriedigung gewisser Liebhabereien verfertigt wurden. Wir kämen sonach auf artistischem oder technischem Wege der Ansicht Creuzer's entgegen, welcher hier ein Amulet gegen körperliche Verletzungen oder das Symbol des Ares vermuthet, wie solches von Soldaten mochte getragen werden.

Nr. 21. Seltsam in Absicht des Styls und von problematischer Bedeutung. Ein nicht ganz gerader Querstrich zwischen den beiden gehobenen Armen, welche die Armillarsphäre halten, schien mir der Buchstabe C zu sein. So glaubte ich in vier Buchstaben das besonders aus byzantinischen Werken bekannte I C X C (*Ἰησȣ̃ς Χϱιςός*) gefunden zu haben, und eine kleine Erhöhung jener Sphäre, welche der Rest eines Kreuzes sein konnte (*ςαυϱὸς ἐπὶ τȣ̃ πόλȣ*), ließ mich nicht mehr an dem symbolischen Acte einer Huldigung zweifeln, welche hier Christus, als dem höchsten Weltgebieter, dargebracht wird. Nun aber, nach wiederholter Betrachtung der vier Abdrücke, welche von dieser Gemme vorhanden sind, muß ich gestehen, daß der unterste Buchstabe wirklich mit dem hinter der halb entblößten Figur angebrachten ein und derselbe zu sein scheint. Nicht so leicht wird es dem kundigen Leser werden, die wahrhaft überraschenden Combinationen, mit welchen Creuzer unsere Gemme einer Stelle des Nonnus anzupassen wußte, mit Creuzer selbst als ungegründet aufzugeben. Man wird sich mit dem Widerrufe dieser Hypothese nur durch die Betrachtung versöhnen, daß für die Scene jenes Dichters die Symbole unserer Gemme zu zerstreut, und die Handlung selbst zersplittert oder kaum musivisch verbunden erscheinen würde. Beachtenswerth ist die Uebereinstimmung mit der Gemme des Thorlacius (Thorl. opusc. acad. III, 1, 3.), welche Creuzer zum Vergleiche anführt. Der Aehnlichkeit der Vorstellung nicht zu gedenken, entsprechen die beiden stehenden Figuren bei Thorlacius in Stellung und Bekleidung der Flügelfigur der Marburger Gemme auf's Vollkommenste. Auch der Thron der sitzenden Ge-

stalt ist, die Richtung der Lehne abgerechnet, von derselben Construction. Im Ganzen: Styl und Zeichnung ohne alle Verschiedenheit, nur die Gesichtsbildungen ausgenommen, von welchen ich aber geradezu behaupten möchte, daß sie bei Thorlacius willkürlich vom Zeichner verändert wurden. Auch die Buchstaben haben ganz denselben Charakter, und dies ist ein neuer Stützpunkt für die auch aus anderen Gründen unumstößliche Behauptung Creuzer's, daß sie auf der Marburger Gemme nicht von späterer Hand herrühren können. Was den Styl unserer Gemme betrifft, so ist freilich von Wahrheit und Natur nicht die leiseste Spur zu entdecken. Doch stellt sich das Ganze dem Auge nicht unerfreulich dar. In allen Linien herrscht der sorgfältigste Parallelismus, dabei aber sind sie mit der zierlichsten Feinheit gezogen. Sie verrathen eine Kunst, welche vielleicht nie Kunst im wahren Sinne des Worts gewesen war, aber zu irgend einer Zeit das Handwerk zu hoher, kunstverwandter Vollendung erhob. Gewiß ist übrigens die letzte Grundwurzel des Styls unserer Gemme[1]) mit den Sculpturen von Persepolis und anderen, diesen mehr oder weniger verwandten Bildern, auf einem und demselben Boden zu suchen.

---

[1]) Ueber diese Gemme erhielt der Herausgeber des Kunstblatts folgende Mittheilung von Herrn Geh.=Rath Creuzer: „In dem Bericht über mein Gemmenbüchlein in den Göttinger Anzeigen 1836 No. 39 S. 383, sagt Hr. Otfr. Müller, nachdem er meine Erklärung des geschnittenen Steins Tafel IV. Nr. 21 angeführt: „„Ist es nicht am natürlichsten, die einfache Composition — ein thronender Gott, der einem Manne eine Himmelssphäre überreicht, während eine Art Victoria einen Kranz darreicht — historisch und zwar im Sinne jener officiellen Großsprecherei zu nehmen, die an den Höfen des Orients ihren uralten Sitz hat? Der höchste Gott übergiebt irgend einem Pacorus oder Sapores die Herrschaft der Welt, während der Sieg ihn krönt. Die Reliefs von Nakschi=Rustan und Schapur enthalten ähnliche Vorstellungen, und der Globus bildet gerade in derselben Gestalt den hauptsächlichsten Kopfschmuck sassanidischer Regenten.““ Hiergegen bemerke ich: 1) Herr Müller hat auf die auf einem Tisch stehende Kanne gar keine Rücksicht genommen; ebensowenig auf die griechischen Charaktere im Felde der Gemme. 2) Er übergeht gänzlich die große Aehnlichkeit dieser Scene mit der auf der Mon=

No. 23. Creuzer selbst erinnerte erst an Aeskulap, und unter den Gemmen des Baron Stosch findet sich ein unbezweifeltes Bild dieses Gottes, mit etwas unförmlichem Schlangenstabe, das Gewand um die Linke geschlagen, mit ähnlicher Wendung des Hauptes, von gleicher Rohheit des Styls, ja von derselben Dimension der ganzen Figur. Der einzige wesentliche Unterschied besteht, außer dem bekleideten Unterleib, in einer Schildkröte, welche hier unter den Füßen des Aeskulap angebracht ist, und von Tölken für eine Andeutung der Insel Aegina erklärt wird. All dieser Uebereinstimmung ungeachtet, überzeugte mich schon der erste Anblick des Abdruckes von der Richtigkeit der Deutung, für welche sich Creuzer entschieden hat; und so haben wir hier ein recht augenscheinliches Beispiel, daß ein und dieselbe Figur von den Künstlern der Griechen und Römer zu ganz verschiedenen Darstellungen benutzt ward. Gerade die Keule ist bei der Marburger Gemme mit besonderm Fleiße gearbeitet, das Rauhe dieses rustiken Waffenstückes (nodosae robora clavae) recht mit Absicht hervorgehoben und von einer Schlange keine Spur zu entdecken. Oben hat sie ganz deutlich,

radischen Copenhagener Gemme (s. S. 88 ff. meines Büchleins). 3) Er sagt nichts von der ähnlichen Vorstellung auf der offenbar gnostischen Gemme bei Chifflet und Matter mit der bis auf den Nabel herab entkleideten Gestalt (s. S. 86 meiner Schrift). 4) Auf der Marburger Gemme erkannte schon Justi, der diese Abdrücke und die Steine selbst unzählige Mal gesehen, in der von Hrn. Müller als männlich bezeichneten dritten Person der Scene „„eine kleinere, halbnackte Figur““ (s. Justi's Vorzeit, Taschenbuch 1824 S. 38) — und sie ist halbnackt, wie man freilich nicht so klar auf dem Kupferstich, wohl aber ganz deutlich auf dem Siegelabdruck sehen kann; ja, füge ich hinzu, diese Person ist höchst wahrscheinlich weiblich. Doch, von diesem letztern Umstand abgesehen, frage ich nur: 5) bemerkt nicht schon der alte Herodot (I, 10), daß bei den Lydiern und bei fast allen Nichtgriechen das Entblößen der Männer selbst für unanständig gehalten ward, und läßt sich in einer Handlung, worin morgenländische Personen auftreten, besonders in einer so feierlichen Handlung, wie eine Thronbesteigung ist, das Dasein einer bis zum Unanständigen entblößten Person (wie sie auf dem Marburger Steine sich zeigt, (s. meine Schrift S. 86) auch nur im Entferntesten denken?“

wie auch Creuzer bemerkt, eine Ausladung, damit sie beim Gebrauche durch ihre Wucht der Hand nicht entschlüpfe. Das Schlangenartige über dem linken Arme ist nichts als der Löwenschweif der nemeischen Exuvien.

Nr. 24. Persisches Wunderthier, von denselben Grundzügen des Styls, wie die Gemme Nr. 21, aber, wie es scheint, einer andern Zeit oder Schule angehörend. Dasselbe gilt der Hauptsache nach von der noch viel roher gearbeiteten echt persepolitanischen Kampfscene Nr. 26. Bei dieser ist nur zu bemerken, daß im Original alle Linien mehr zusammengefaßt sind, und den Figuren ein stärkeres Relief gegeben ist.

Die Gemme Nr. 25 hat nun durch die Bemerkungen in Ihrer Anzeige des Creuzer'schen Werkes ein neues Interesse gewonnen. Ihrer Hypothese wird jeder beipflichten müssen, der sie bloß mit dem Kupferstiche, unter der sehr nahe liegenden Voraussetzung von der Ungenauigkeit desselben, vergleichen kann. Creuzer selbst sagte mir, als wir die Gemme das erste Mal gemeinschaftlich betrachteten, daß er lange zweifelhaft gewesen sei, und Anfangs an einen Töpfer gedacht habe, wie ihn Homer beschreibt:

— — ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσι
Ἑζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἴ κε θέῃσιν.
(Iliad. XVIII, 600.)

Allein was die sitzende Figur hält, ist keine Scheibe, sondern, wie aus zwei Abdrücken ersichtlich ist, convex, zum Gefäße gewölbt, und die Andeutung eines Fortsatzes von oben läßt eine Urne nicht bezweifeln. Viel eher würde ich geneigt sein, anzunehmen, daß wir einen Töpfer vor uns haben, welcher, wie dies z. B. in Athen an gewissen festlichen Tagen Sitte war, seine fertig gewordenen Gefäße zur Schau öffentlich ausstellt. Doch ich gehe mit Beziehung auf Ihre Bemerkungen zur Ergänzung des Kupferstichs über. Was Creuzer eine zweite Stele nennt, kann nimmermehr ein Instrument in der Hand eines Künstlers sein. Zwischen ihr und den Händen der sitzenden Figur ist nicht die geringste Verbindung zu entdecken, und beide Abdrücke sind gerade an dieser Stelle sehr

genau und rein, vollkommen unversehrt und unter sich übereinstimmend. Die perspectivische Verjüngung ist im Original noch anschaulicher als auf dem Kupfer [1]), eine wohlberechnete Symbolik des Künstlers, welche in Verbindung mit dem Baumzweige den Begriff eines weitern freien Raums erwecken sollte, und sehr gut zu Creuzer's Vermuthung eines Todtenfeldes paßt. Das auf der Erde ruhende Gefäß, an welchem in dem Kupferstich die Henkel nicht sorgfältig genug gezeichnet sind, ist so tief gearbeitet, daß es schon die erste Stele aus dem Vordergrunde zurückdrängt und diese als den mittlern Punkt einer dreifachen Abstufung erscheinen läßt.

Ueber die Bestimmung jener zweiten Stele der Gemme Nr. 25, welche Ihnen zweifelhaft schien, hat der Künstler selbst jeder Ungewißheit vorgebaut. Ein deutlicher, im Original überdeutlicher Querstrich am untern Ende bezeichnet den Boden, auf welchem sie aufruhend zu denken ist. Durch einen zweiten, welcher das obere Ende scharf abgrenzt, wird eine Basis angedeutet, zum Zeichen, daß diese Stele etwas zu tragen bestimmt ist. Dies kann aber nichts Anderes sein, als die Urne, welche auf dem Arme der sitzenden Figur ruht und sich nicht umsonst durch die Entbehrung jeder Handhabe von dem Gefäße im Vordergrund unterscheidet. Hiebei ist nicht zu übersehen, daß der rechte, vollständig sichtbare Arm auf dem Abdruck mehr gebogen ist. Ueber diesen Arm aber ist, bei nicht ganz richtiger, aber ängstlich berechnender Zeichnung, der linke Arm geschlagen. Die Hand desselben

---

1) Hiebei erlaube ich mir nur die Bemerkung, daß dies etwas in der antiken Kunst ganz Ungewöhnliches, vielleicht das einzige Beispiel von der Annahme so weit auseinanderliegender Pläne oder von solcher perspectivischer Behandlung überhaupt in antiker Reliefbildnerei wäre. Zieht man in Betracht, daß der Grund, auf welchem die Gefäße ruhen, wenigstens nicht durchgeführt und deutlich angegeben ist, so erscheint es gar nicht inconsequent, wenn hier eine Art Basament zu suppliren wäre, auf welchen sich die Töpferscheibe befände, für welche die angebliche Stele angesehen werden könnte, so wie auch der größere, in der Mitte stehende Gegenstand, im Kupferstiche wenigstens, mehr Aehnlichkeit mit einer Vase, als mit einer Stele hat.

Der Herausgeber des Kunstblatts.

ist deutlich zu sehen, theilweise schon im Kupferstich zu erkennen. Ich denke mir nun die Handlung, wie sie von Creuzer als ein *κτέρισμα* angedeutet wurde, folgendermaßen motivirt: Die Asche wird beigesetzt, und später soll das Todtenopfer folgen. Der Heroe, wenn wir diese Figur so nennen wollen, hält den Aschenkrug noch in den Armen und scheint ihn noch einmal an sich schließen zu wollen, ehe er auf den Ort seiner Bestimmung, die Stele des Hintergrundes, gebracht wird. Ist dies geschehen, so wird sich der Heroe erheben, um das Todtenopfer darzubringen, und die feierliche Handlung damit schließen, daß das zweite Gefäß als Sinnbild seiner Pietät auf die vordere Stele gebracht wird. Diese letzte Handlung sehen wir auf einem Relief bei Visconti. (Mus. Pio-Clem. V. t. 34.) Ich habe oben an der Zeichnung dieser Gemme eine theilweise Uncorrectheit und Aengstlichkeit gerügt. Dies ist in unserm Falle auch für die Deutung nicht ohne Wichtigkeit. Sehr häufig verlaufen selbst auf den besten antiken Gemmen die Extremitäten menschlicher Figuren in's Schmächtige, ja Dürftige. Hier sind die Beine von der Hüfte an auffallend mager und geradlinig, die beiden Patellen am Knie dagegen mit seltener, aber auch übertriebener anatomischer Genauigkeit und Schärfe, die eine hinauf, die andere hinabgeschoben. Beide Eigenheiten würden übrigens, beiläufig bemerkt, an sich schon für die Echtheit unserer Gemme sprechen, wenn es dieser und ähnlicher Beweise bei Gemmen bedürfte, welche selbst den Maßstab zur Beurtheilung zweifelhafter Stücke geben können.

Nr. 29. Nach Creuzer eine Pallas Pronoia, Minerva Providentia. Die Attribute, Helm und Schild, Säule und Steuerruder, sind unverkennbar. Auffallend ist, daß der linke Arm den Schild hoch empor hält, eine Bewegung, welche nur für eine Pallas *πρόμαχος* paßt. Sie dient vielleicht, dem Symbol des Schutzes — dies ist der bloße Schild an sich schon — größern Nachdruck zu geben, wenn anders eine solche Voraussetzung bei dem Werke eines Künstlers von sehr untergeordneten Fähigkeiten stattfinden kann. Denn die Zeichnung verräth eine unsichere und ängstliche Hand.

Die Bilder Nr. 32, 33 und 34 sind vorzüglich deshalb bemerkenswerth, weil sie in anderen bekannten Gemmen mehr oder weniger getreu wiederkehren, und diesen sonach, wenn nicht Gründe dagegen sprechen, besonders in Absicht ihrer Vorstellung zum Beweise der Echtheit dienen können. Die schreitende Opora, Nr. 32, in jenem zierlich alterthümlichen Style, welcher unmittelbar dem freieren Kunstaufschwunge voranging, dürfen wir wohl mit zu den Grundtypen jener Gestalten rechnen, welche in ihrer feierlichen Haltung den wild-enthusiastischen Dienerinnen des Bacchusfestes entgegenstehen. Ein bis zur höchsten Anmuth vollendetes Bild dieser Art kommt unter den Stosch'schen Gemmen vor (von Lippert mit unter den Musen aufgeführt. Dakt. Mil. I. nr. 434), eine Bacche in ähnlicher Kleidung, wie die Opora der Marburger Gemme, den Thyrsus, an welchem auch die Lemnisci nicht fehlen, über die Schulter gelegt, mit gesenktem Haupte ruhig schreitend. Auf dem Kupfer der Marburger Gemme sollten die Linien des Gewandes feiner gezogen sein und mit dem Hauptumrisse der Figur in größerer Harmonie stehen. Der Kopf ist im Abdruck sehr verwischt, doch zeigt er noch unverkennbare Spuren, daß die Haare lang und künstlich geflochten waren. Die größte Uebereinstimmung aber hat eine Gemme desselben Sammlers, welche auch Creuzer aus Winkelmann's Beschreibung des Stosch'schen Cabinets anführt, mit der Gemme Nr. 34. Beide sind offenbar mit absichtlicher Treue nach ein und demselben Muster gebildet, oder stehen zu einander in dem Verhältnisse von Original und Copie. Sie entsprechen sich sogar ganz äußerlich, in Absicht der Größe des Steins fast bis zur Congruenz. Ich möchte wohl hierüber das Urtheil des kunsterfahrenen Tölken vernehmen, welcher das Original der Stosch'schen Gemmen täglich vor Augen hat. Zur nähern Kenntniß des Marburger Abdruckes dient zu bemerken, daß die Zeichnung genau, doch nicht in's Feinste verarbeitet ist, und der Vorzug größerer Vollendung, nach der Schwefelpaste zu urtheilen, welche vor mir liegt, auf Seiten der jetzt in Berlin befindlichen Gemme zu sein scheint. Die drei räthselhaften Kugeln und Stäbchen am Gußgefäße, welche auch im

Kupfer sichtbar sind, befinden sich ferner genau an derselben Stelle, wo auf der Stosch'schen das Gefäß zu Henkeln fortgesetzt ist. Mir scheinen sie, wenn ich offen meine Ansicht sagen soll, bloß aus einem technischen Bedarf hervorgegangen und den Gebrauch eines unserer Bouterolle ähnlichen Instruments zu verrathen. An dem zur Erde stehenden Gefäße finden sie sich wieder, aber an den beiden Seiten desselben, auch hier also genau an der Stelle, wo auf der Stosch'schen Gemme die Henkel des zweiten Gefäßes sind. Die Rundungen am Schweife des Faunes sind, wie der Abdruck lehrt, offenbar mit demselben Instrument gebildet worden. Von den Buchstaben sind die der linken Seite und an der rechten besonders das M vollkommen unversehrt und deutlich. Ihre Form ist im Kupfer richtig angegeben. Uebrigens füllen sie die ganze Fläche von den Umrissen der Figur bis zum äußersten Rande der Gemme.

An die bekannteren Vorstellungen reiht sich auch die 33. Gemme: Eros, auf einem Hippokampen reitend. Bei sehr gelungener Zeichnung und einer gewissen Vollendung der Thiergestalt zeigt die Bildung des Eros noch ein roheres, alterthümliches Gepräge. Dies läßt uns vermuthen, und die zweite Gemme kann zur Bestätigung dienen, daß Darstellungen des Eros in dieser und ähnlicher Verbindung mit Thiergestalten, oft vielleicht in Beziehung auf kosmogonische Ideen, und Eros mit dem Hippokampen auch als Symbol der Fahrt nach den Inseln der Seligen, schon dem frühern griechischen Alterthume nicht fremd gewesen sind. Für uns aber müssen die beiden Marburger Gemmen von um so größerem Werthe sein, da der Kreis ihrer Vorstellungen gerade derjenige ist, in welchem die modernen Künstler und Fälscher am geschäftigsten waren.

In die Zeiten eines nahen, gänzlichen Verfalls der Kunst gehört der Kamee Nr. 35, welcher eine Minerva oder Roma zum Gegenstande hat. Gern wenden wir von ihm das Auge ab, um noch einer der schönsten Blüthen antiker Kunst, dem Apollokopf Nr. 31, einen Blick zu schenken. Der Schwan ist, selbst bis auf die Schwimmfüße, mit der größten Genauigkeit ausgeführt, und

von der Inschrift die Buchstaben *ΠΑΙΑ* auch dem unbewaffneten Auge auf den ersten Blick unzweifelhaft. Was den Kopf betrifft, so ist auf dem Kupferstiche besonders Kinn und Mund verfehlt, und die Haare sind zu zerstreut behandelt. Unter allen mir bekannten Apolloköpfen auf Gemmen kenne ich nur wenige, welche mit diesem zu vergleichen wären. Die Conturen sondern sich mit der äußersten Zartheit von der Fläche des Steines ab. Das Angesicht ist von einer ganz unbeschreiblichen Lieblichkeit, und durch einen ernsteren Zug der Kraft um die Augenknochen zur Götterhoheit geadelt. Eine leichte Wendung des Angesichtes nach oben, so wie die halbgeöffnete Lippe verleiht ihm zugleich den Ausdruck einer sanften, seligen Begeisterung. Verbindet man mit der Betrachtung dieses Bildes die Erörterung Creuzer's, welche sich, ohne allen rednerischen Schmuck, bloß durch Klarheit der Darstellung und die sinnreiche Verknüpfung der bedeutsamsten Momente zu einer echt poetischen Anschauung erhebt, so wüßte ich nicht, wo uns *eine* der schönsten Ideen des Alterthums auf eine mehr befreundete Art entgegentreten könnte. In Betreff eines cyrenäischen Apollo muß ich nur noch Eines bemerken. So unbezweifelt auf unserer Gemme der Kranz des Gottes aus Lorbeer besteht, so gewiß gehören die kleinen, mehr abgerundeten Blätter des Zweiges dem Oelbaum an, und wir dürfen sonach mit dem besten Gewissen an Aristäus, den Finder des Oelbaums, den Sohn des Apoll und der Cyrene denken.

Dies ist es, was ich über die Marburger Gemmen mitzutheilen wünschte. Gewiß werden Ihnen die besprochenen Bilder noch zu den mannigfaltigsten Vergleichungen Anlaß geben. Keine der wesentlichen Veränderungen des griechischen Styles und der römischen Kunst ist diesen Gemmen fremd nnd in Hinsicht des Stoffes, bald Symbol, bald Allegorie, der Thierwelt und dem Menschenleben, der Götter- und Heroensage entlehnt, verzweigen sie sich, so gering ihre Zahl ist, in alle Richtungen des antiken Kunstgebietes.

In ihrer Echtheit haben wir ein Kriterium mehr für die Beurtheilung der verschiedenartigsten Vorstellungen gewonnen, und

es möchte wenige Punkte der Gemmenkunde geben, welche bei einer nähern Betrachtung der Marburger Gemmen nicht zur Sprache kommen müssen. Wer bei beschränkteren Mitteln sich den Besitz einer Daktyliothek verschaffen wollte, könnte kaum eine glücklichere Auswahl treffen, als hier durch ein sinnreiches Spiel des Zufalls geschehen ist, welcher die weit zerstreuten Blüthen heidnischer Kunst um das Grab einer deutschen Fürstin versammelt, wo sie Jahrhunderte lang, in ihrem wahren Sinne unerkannt, die Verehrung einer gläubigen Menge theilen, bis sie, von modernen Vandalen geraubt, nur in dürftigen Resten durch deutschen Fleiß für die Wissenschaft gerettet worden.

Man kann mit voller Wahrheit sagen, daß die Kritik der Gemmenkunde die Möglichkeit, auch diesen Zweig der Archäologie zur Wissenschaft zu erheben, erst mit den Abhandlungen des Staatsraths von Köhler beginnt. Jeder Freund des Alterthums wird mit mir der vollständigen Herausgabe seines Solon und Dioskorides mit Verlangen entgegen sehen. Aber wer kennt nicht das gewöhnliche Schicksal neuer und durchgreifender Ideen, das Schicksal, durch den Eifer allzeit fertiger Nachahmer überboten zu werden? Auch in der Wissenschaft hat der Unglaube eben so viel Verwirrung gestiftet, als die blinde Hingabe an verjährte Lieblingsmeinungen. Die Sorgfalt, welche Creuzer den Gemmen seiner Vaterstadt schenkte, würde selbst dann des besten Dankes werth sein, wenn ihr ganzer Erfolg bloß darin bestände, daß wir neues Vertrauen zu einem Studium fassen lernen, welches von Grund aus erschüttert zu werden droht. In dieser Betrachtung wird Creuzer's Schrift nicht nur dem Gelehrten, sondern jedem Freunde der alten Kunst, jedem Besitzer und Sammler antiker Gemmen eine höchst erwünschte, ja unentbehrliche Zugabe seines archäologischen Hausrathes sein, und der Reichthum der Gelehrsamkeit, mit welchem der Verfasser der Symbolik auch diese Untersuchungen zu begründen wußte, nur dazu dienen, diese wenigen Gemmen mit erhöhtem Gefühle ihres Werthes, stets in ihrer Beziehung zu dem Kreise des gesammten Alterthums und den

Leistungen jener Männer zu erblicken, welche seit Winkelmann bemüht sind, das Geheimniß der alten Kunst zu enthüllen. Die geringfügigste Antike steht für uns mit den großartigsten Schöpfungen des Alterthums in gleichem Verhältnisse. Aus dem lebendigen Worte des Mythus und der Dichtung sind die Gebilde der griechischen Kunst geschaffen worden. Nur die Gelehrsamkeit eröffnet ihr Verständniß, und durch das Wort nur erhalten sie einen Schein des alten Lebens wieder. Wo unsere Antikensäle nur einer müßigen Schaulust offen stehen, da konnten die Statuen der alten Götter und Heroen eben so gut im Schooße der Erde begraben bleiben.

Zur griechischen Dramatik.

De Promethei Aeschylei consilio atque indole.

Curator Academiae splendidissime!
Prorector Magnifice!
Decani quatuor ordinum maxime spectabiles!
Professores atque Doctores
collegae summe verendi!
Commilitones humanissimi!
Vosque omnium ordinum viri rite colendi!

Diu mihi multumque dubitanti, quid vobis proponerem, auditores humanissimi, quod et vestris auribus esset, et hujus diei solennitate dignum, unum certum erat deliberatumque, eam sumere materiam, quae, quum neque in locis communibus immoraretur, neque per disciplinae alicujus integrae liberius vagaretur spatium, ita in se ipsa versaretur tota, suisque esset finibus contenta, ut nihil admitteret, quod aut ambitiose cuiquam esse dictum, aut invidiose posset videri. — Atque aestate superiore, quum, quod vestro de me egregio judicio, collegae summe verendi, oblatum mihi nunc quoque laetor amplissimum docendi munus, id Promethei Aeschylei interpretatione essem auspicatus, neque vero in promptu mihi fuisset propter temporis penuriam, ea de tragoedia, quid esset statuendum, copiosus exponere, jam mihi hanc impertiatis quaeso veniam, ut quae tum a me est inchoata, veluti pars suscepti muneris, eam ipsam absoluturus hodierno die.

Dicam de Promethei Aeschylei consilio atque indole. — Sed necesse esse videtur, ut, antequam ad rem ipsam ingrediar, universam tragoediae fabulam, quae dicitur, et actionum, scenarumque constructionem paucis persequar. Quod ut faciam, vel hac me de causa adduci, non infitior, quod neminem fore confido, quem poeniteat cognosse quasi denuo, graecae tragoediae pater atque princeps quem ad modum eam fabulam instituerit, *in* qua tractanda, immutanda, exornanda hujus quoque aetatis elaborarunt ingenia praestantissima, Germanorum Goethius, Herderus et Collinus, Britannorum Byronius.

Primus igitur scenam ingreditur Prometheus, ignis coelestis, quem hominum causa surripuerat, poenas daturus Jovi. Sequuntur eum Vulcanus, cuneis catenisque instructus, quosque una Jupiter miserat carnifices suppliciique exactores, *Vis* et Robur. Vulcanus, tametsi propter consanguinitatem veteremque consuetudinem moveatur Promethei miseria, *tamen*, cum Roboris minis perterrefactus, tum ipsa rei necessitate victus, supplicium exsequitur et Prometheum montis impendentis rupi affigit. Hic vero vulnera omnisque generis cruciatus tacitus perfert, neque prius, quam isti decesserunt, summum animi dolorem prodit. Tertia scena Oceani filiae advehuntur, consolaturae Prometheum, monituraeque simul, ut cedat infortunio, Jovique desistat repugnare. Sed neque blando Oceanitidum alloquio, neque ipsius Oceani monitis, benevolentiae plenissimis et sapientiae, ad mitiora consilia feroces illi animi revocantur, quoque magis reverentiam suam erga Jovis majestatem produnt Oceanitides, eo acrius ille fortunae suae indignitatem urgere, immanem Deorum regi crudelitatem exprobare, denique quovis alio solatii genere rejecto, in hoc uno acquiescere, quod ipsi Jovi eventurum esse doceret, ut fatali necessitate oppressus, alienam opem circumspiceret. Jam Io, Inachi regis filia in scenam ingreditur, propter Jovis amorem saevamque Junonis iram errabunda per totum terrarum or-

bem agitata. Quam Prometheus, ut quae novum divinae et libidinis et crudelitatis spectaculum praebeat, benignius excipit, candideque, qui reliqui eam labores itinerumque pericula maneant, vaticinando edocet. Haec vero ubi discessit, ferocius usque Jovem insectatur Prometheus, choroque timido, ab omni se metu alienum profitetur, quippe cui vita certe, quidquid Jupiter moliatur, eripi non possit, — nuptias praeterea Jovi quasdam esse fatales, quibus contractis a filio illum, quem ex hoc conjugio suscepturus sit, de regno deturbatum iri. Quae verborum minae non fugiunt Jovem. Adest Mercurius, a supremo deorum rege allegatus, qui Prometheum, quaenam sint istae nuptiae, edicere jubet; — quod si recuset, fore ut gravius etiam suppliciorum genus ei sit subeundum. — At ille, tantum abest, ut verbis minacibus flectatur, ut liberius etiam audaciusque exsultet, Mercurium, tanquam novum novi tyranni satellitem illudat, male Jovi reliquisque Diis, invisis sibi ad unum omnibus, pergat ominari, eoque progrediatur audaciae, ut summos etiam ipse in se provocet infortunii cruciatusque terrores. Jam vero ad perniciem spectant omnia! — Fulgura subito et tonitrua oriuntur, mare procellis agitatur, terra vehementi motu concutitur, ac Prometheus, ne his quidem terroribus victus, cum ipsa rupe, cui affixus est, praeceps Jovis fulmine in Tartarum deturbatur.

Hoc est fere tragoediae specimen, quae quam sit ingeniose inventa, quamque apte composita ad metus, misericordiae, admirationis, terroris sensus excitandos, vel me non monente, ex tenuissimo quisque descriptionis genere intelligat necesse est. Verum verumtamen, quae et plurimae sunt hujusce fabulae et summae virtutes, eae ipsae maximam nobis dubitationem debent afferre, et attulerunt viris eruditis, quotquot vel uno verbo de Prometheo dicendi nacti sunt opportunitatem. Omnis vero omnium controversia ad Jovis mores, quales quidem Aeschylus finxit, redire videtur. Quaeritur enim, quid consilii secutum esse statuamus poetam, quod, quidquid libidinis, quid-

quid licentiae, quidquid immanitatis cogitari posset, id omne ita congessisset in Jovem optimum maximum, ut Atheniensibus certe nullam reliquisse videretur dubitationem, utrum admirari Promethei humanitatem et constantiam, an odio oporteret persequi supremum Dei regimen, acerrimi dominii malis omnibus coopertum. Qua de re incredibile dictu est, quot sint, quamque repugnantia virorum doctorum judicia; quae recensere omnia, et molestum foret et infinitum. Pauca quaedam vel alia de causa sufficient. Nam qui ad mythicas, quae dicuntur quaestiones revocare solent Prometheum, iis omnibus unus dudum palmam praeripuit Hugius noster, praeclarum Albertinae decus atque praesidium. Neque vero reliquorum ex numero plures appellare lubet, quam quibus hodie quoque possit concedi, quod olim auctoritatis sunt adepti.

Jam primum sunt, quibus non ex poeseos magis arte naturave, quam ex philosophandi quadam docendique ratione, censenda videatur Promethei praestantia. Sic enim judicant: poetae nostro, ubi primum cogitasset de Prometheo scribendo, idem propositum fuisse, quod philosophis nonnullis, ut poetarum priorum locis quibusdam, vel inflexis leviter, vel refutatis, emendarentur paullatim, quae de deorum natura statuisset vulgus superstitiose atque aniliter. Legerunt credo, homines subtilissimi, Pythagoreum a Cirerone appellari Aeschylum, perceperunt, quae de Eleusiniis initiato proferuntur, incerta sane et parum explorata, insidebat denique animis poetae alicujus, summi, perfecti, absoluti, species quaedam admodum eximia, sed quae, vere dicam, non tam veterum candore ac verecundia, quam hoc nostro fastu et supercilio esset commendata. Jam de Aeschylo Pythagoreo non est, quod diutius vos morer, auditores humanissimi! Nam quis ignorat, fuisse hoc totius antiquitatis proprium, ut, cum urbium primordia et gentium nobiliorum origines ad Deos referrent auctores, tum quidquid temporum decursu ingeniose esset inventum, sapienter sancitum, subtiliter excogitatum, unius potius viri excel-

lentis virtutibus, quam plurium assignandum putarent, cujus item bene de se merita aut ex familiari ejus cum Dis conjunctione, aut ex recondita Aegyptiorum, Pythagoreorum, Orphicorum sapientia repetere solerent. Similis nescio ratio, an poetae fuerit Eleusiniis, ut perhibent, initiati. Sed hoc jam mitto. Attigerit sane poeta noster philosophiae partem aliquam, accierit idem Japeti filium, sanioris disciplinae meliorisque magistrum; — quo quidem novo docendi genere, fieri non potuit, quin, quo magis satisfaceret popularium sapientissimo cuique, eo majorem plebis imperitae in se converteret invidiam. Cui conjecturae egregie suffragari videtur, quod dicunt, Aeschylo propter religionem violatam diem aliquando dictum esse, nec dubitaverim equidem, quin hic mihi continuo quisquam de Prometheo nostro cogitet. Plures sunt ejus rei auctores, quorum tamen alii simpliciter impietatis reum factum dicant Aeschylum, ut Aelianus, alii accusatum eum esse affirment, propter arcana mysteriorum evulgata. Quo sunt in numero Aristoteles, Clemens Alexandrinus, Eustratius, et cujus hic auctoritate nititur, Heraclides Ponticus. Quin singulae nominatim proferuntur tragoediae, quae impietatis criminationibus praebuisse materiam perhibentur, — proferuntur Jaculatrices Aeschyli, proferuntur ἱέρειαι, proferuntur Sisyphus πετροκυλιστής, Oedipus, Iphigenia — at, — de Prometheo mirum omnium silentium! Quod hoc etiam mirabilius debet videri, omnemque delere impietatis, quae Prometheo inhaerescat, suspicionem, quia ejus tragoediae si ullam rem offendissent Athenienses aliter institutam, ac par erat pro verecundia, quae diis debebatur immortalibus, huic rei, non dubium est, quin ex reliquis tragoediae partibus, ex tota operis constructione, tantus accessisset cumulus, ut idem invidiae criminationisque onus, quo Anaxagoram, Diagoram, Socratem oppressos esse constat, suscepturus fuisset Aeschylus. Quae vero si ita fuissent, nil jam de Oedipodis, nihil de Iphigeniae impietate, sed de Prometheo vel uno, vel maxime nobis esset rela-

tum; atque illud etiam mihi vere videor esse dicturus: ex tanta tamque loquaci scholiastarum turba, unius certe alteriusve nobis esset illius judicii significatio, vel a rhetorum declamationibus repetita, qui ejus generis causas amplissimas discipulis exercitationis gratia proponere solebant. Quare non defuerunt viri docti, qui plane confictam indeque natam esse censerent criminationem istam, quod Aeschylus a mysteriorum daduchis, hierophantis, et qui reliqui erant sacrorum antistites, splendidiorem histrionum habitum esset mutuatus, quum alii contra in jus quidem vocatum esse Aeschylum non negarent, verum id hac de causa existimarent esse factum, quod in tertia Oresteae fabula justum a majoribusque receptum furiarum numerum excessisset. Utrumque virorum doctorum genus perperam judicavit, quamquam ne hi quidem in Aeschylo vel absolvendo, vel condemnando, de Prometheo cogitarunt. Longum est, neque hujus dissertationis rationi consentaneum, ego hac de re quid sentiam, pluribus exponere. Facit quidem Aristotelis auctoritas, ut non temere rejiciamus, quae de arcanis vulgatis sunt relata, lubensque equidem concesserim, Aeschylum, ut erat sublimitatis studiosissimus, ac, quo grandiorem efficeret antiquioremque orationem suam, consulto etiam obscuritatem quandam sectabatur, Aeschylum inquam in singulis tragoediarum locis, in deorum praesertim nominibus exaggerandis, verba quaedam in medium protulisse, quae in malam partem possent accipi ab invidis obtrectatoribus. Sed quid hoc ad pietatem poetae, quid hoc ad Prometheum, quid hoc ad rem universam? Quasi vero numquam inter Graecos accidisse cuiquam sit statuendum, quod homini ex homine accidat necesse est, solasque caruisse Athenas, nobilissimo isto lipporum grege tonsorumque, quorum tu summam in te contrahas invidiae tempestatem, si neminis, nisi tui similis, in sordes te demergere nolis, in quibus ipsi felicitatis suae posuerunt domicilium. Sed de impietate Aeschyli, ut volet quisque accipiat, ego post videro. Hic jam brevissime nobis agendum

esse videtur cum poeta nostro philosopho saniorisque sacrae disciplinae magistro. — Novo ille profecto usus est docendi artificio, novam ille inusitatamque sapientiae officinam, instituit tragoediam! A nugis scilicet Hesiodeis ut revocarentur popularium animi, Jove ipso veluti terriculamento usus est, in quem, (meliora, nescio quae, docturus homines,) quaevis turpia, immania, crudelia transferenda putavit; neque id Luciani alicujus in morem ludens fecit, sed serio agens, assumtis etiam summa sententiarum gravitate verborumque ponderibus. Spartanos dixeris imitatum esse principem tragoediae, deosque sic eum voluisse verae deorum naturae esse magistros, quemadmodum Helotum illi ebrietate utebantur, ad imbuenda modestiae, temperantiae, sapientiae sensu juvenum ingenia! Modo saltantem Jovem, vel potantem introduxisset Aeschylus, qualia multa in veterum comicorum ludicris obvia, quamquam ne haec quidem tironum gratia vel in usum Delphini inventa esse quisquam dixerit, nisi qui se ipse dignum fateatur comicorum cavillatione. Scimus, quod, quamque acre Platonis judicium subeundum fuerit toti poetarum veterum familiae; a quo tamen philosopho, (quum et ipse hactenus coluerit artes, quod earum nonnullae non solum ad oblectandos homines, sed etiam ad emendandos sint efficaces,) Aeschylum certe ex reliquorum poetarum numero exemptum esse, facile credas. Neque is uno quasi impetu facto, omne poetarum genus exterminatum voluit, ex optima illa, quam sibi finxit republica, sed praeficiendos fabularum inventoribus, qui si quam bonam fabulam fecissent, eam eligerent, servarentque, reliquas rejicerent proculque amoverent a juvenum conspectu. „Proinde (ipsius Platonis verbis utar) rejicienda sunt, quae Hesiodus et Homerus finxerunt de Dis immortalibus.“ At, proh deum hominumque fidem! utrumque poetam quam despexit, quam pro nihilo habuit princeps tragoediae! qui tantum alteri tribuit, ut ipse sua dramata Homericarum epularum partes quasdam tenuissimas dicere soleret, alterum vero adeo non contemsit

ut inde potissimum prima fabulae Prometheae elementa mutuaretur! „Maxime vero, idem ille, vituperatione digna, quae de Coelo, de Saturno, deque Jove mentiti sunt poetae!“ At totum vertitur Promethei argumentum in Coeli, Saturni, Jovisque fatis describendis! „Ne bella cum Dis Di gerant, neve insidientur sibi, neve pugnent!“ At pugnant Titanes, pugnat Prometheus, atque in alia Aeschyli tragoedia, pugnant Apollo, Minerva, pugnant Furiae. — Quin, nominatim noster ille in criminationem vocat Aeschylum, ut probrum ei objiciens, quod et introduxerit Thetidem referentem, quae Apollo in ejus nuptiis cecinerit, et dixerit idem, deum ipsum mortalibus praebere causam, quando velit funditus domum evertere. Praecipit denique, ut si cui Niobes, Pelopidarum aliorumque miseriae sint referendae, hac certe cautione utatur, ut deum quidem juste fecisse dicat, puniendo videlicet, ad pietatem homines revocaturum. At ne hanc quidem cautionem adhibendam sibi duxit Aeschylus, cujus criminis unum gravissimum testem habemus Orestem.

Longiores de Platone fuimus, quam necesse est. Satis erat, uno verbo monere, nihil illum suspicatum esse de occulta quadam Aeschyli sapientia. Sed tamen haec quoque mihi addenda esse videntur. Platonem cave, adeas, si vitam moresque Atheniensium potius, quam Hyperboreorum malis cognoscere. — Nam a paucis quibusdam si discesseris, iisque aliunde depromptis, nihil aliud cautum esse videtur legibus istis Platonicis, nisi, ut, quod fictum esset genus reipublicae, fictis idem constituatur legibus. — Paucis rem absolvam. Talia qui a veterum poetis solent postulare, item novam sibi fingere videntur graecarum artium naturam atque indolem, usque eo illa ab omni vitae antiquae habitu abhorrent. De vera Deorum natura, de summo quodam rerum humanarum moderatore, de animi immortalitate, quid esset statuendum, id ingenio exquirere, id sive voce sive scriptis docere populum, philosophorum fuisse, non poetarum constat. Nam Orpheos istos et Linos nil curamus. Poetarum tota ratio

in medio posita erat, nec unquam, remota rerum publicarum communitate, sola in se ipsa versabatur. — Sed quid ego poetas commemoro? Intuemini omnium, quos Graecia vidit, philosophorum sapientissimum, Socratem Atheniensem! Qui quamvis unus uno omnium consensu optimae philosophiae auctor, unus vere veritatis nuncupetur indagator, unus idem bene sapienterque vivendi dux et magister, — tamen Dis publicis sacrificare et oraculum consulere non dubitavit. Neque aliter inter Romanos M. Tullius, assiduus ille Graecae philosophiae imitator atque aemulus. Familiares is conferens cum amicis sermones, quam est multus, quam est salsus in ostentorum istis et oraculorum vanitatibus irridendis, quam caute contra, quamque verecunde agit in iis ipsis libris, quos de legibus, quos de optimo reipublicae statu, composuit! publice autem, sive apud populum, sive in senatu ubi verba facit, — — tum vero Jovem Statorem obtestantem, lectisternia decernentem, ex haruspicum responsis bona modo, modo mala reipublicae augurantem audires principem Romanorum philosophum! — Dixerit aliquis: „ut alia multa, sic haec quoque erant simulationis fictae, ad civilem pertinebant prudentiam, compositam illam plebis coercendae causa.“ Hoc quidem in multos, atque adeo in plurimos cadere posterioris praesertim aevi homines, haud negaverim, sed idem ego contendo, altius ut oportet, et a capite si repetas, quod quaeritur, intelligas necesse est, natam esse illam, sive sapientiam dixeris sive prudentiam, ex verecundiae quodam pudorisque sensu, quo quidem imbutus, non sibi quisque magis vivendum, non suo potius genio indulgendum esse censeret, quam communibus omnium rationibus, placitisque populo probatis, atque illud quoque esse in aliqua pietatis parte ponendum, non contemnere deos, quorum vel ipsa figmenta sine afflatu aliquo divino ne fingi quidem, nedum in universorum populorum animos potuissent influere, perque omnes vitae et privatae et publicae manare partes. Quae si erat philosophorum sententia, quae-

rendum esse videtur, quae tanta poetarum animos invaserit lubido, ut novae jejunaeque sapientiae placita popularium mentibus, invitis etiam, inculcare conentur? idque fecerint in maxima spectantium frequentia, splendidissimo magistratuum consessu, summa diei festi celebritate, decemviris etiam de fabulis aut rejiciendis aut coronandis severe exercentibus judicium? — Nonne omni poetae, qui quidem recte poeta appellari potest, tragicoque praeter ceteros, undique sunt colligenda et arripienda, ac religionis popularis ope si destitutus sit, invenienda etiam et cogitatione fingenda, quae eam in se habeant vim et naturam, ut sensus hominum tangant quam vehementissime, ut exhilarent animos terreantve, deprimant et erigant? Quod vero ut prospere cederet poetis, quid efficacius esse potuit Deorum illo dearumque interventu, qui et egrederentur humanam naturam, forma, majestate, potentia, et, quum ita sint facti comparatique, ut et ipsi sentiant et voluptatem et dolorem, ut ament atque oderint, proxime iidem accederent ad mortalium similitudinem, ipsaque denique figurarum, munerum, morumque diversitate, eo vehementius et oculos et mentes movere debebant, quod ex majorum institutis, ex communi universi populi sensu, ex quotidiano quasi usu et consuetudine veluti sanguinem nervosque traxerant? Tollas sis, ex carminibus Homeri deorum interventum, pulcherrimae dissolveris fabulae coagmentationem! Careat porro dis immortalibus scena atque pulpitum, obmutescant oracula, exstinguantur furiarum taedae ardentes, jacebit tragoedia ad socci depressa humilitatem! — Bone Aeschyle, Pythagoraee, pater idemque parricida tragoediae, placide jam quiescas, operoso tuo, si dis placet, docendi munere gloriose confecto! Unum vereor, ne te compulerit Mercurius, non lenis ille fata recludere, abjecto Homeri, Hesiodi, Musaeique gregi, quos si convenire sibi liceat mortuo, bis etiam se mori velle, confitetur Socrates ille Platonicus. Solus potius magnanimi instar Telamonii incedas per pra-

tum Asphodelicum, aut in secreto quodam Elysii viridario, grato subinde Nicolaidarum fruaris colloquio! —

Proxime plerisque ad veri similitudinem accessisse videtur vir ille doctissimus, qui, quos quidem Germania tulit philologorum omnium, optima Aeschyli tragoediarum editione nos donavit. Cujus enim de tragoediae nostrae consilio haec inter alia leguntur: „Proposuit Atheniensibus Aeschylus Prometheum tanquam utilissimum exemplar hominis vere popularis, libertatisque amantissimi, qui propter generis humani charitatem praepotentis Tyranni odium suscipere non dubitaret, susceptum autem excelsa animi magnitudine ac robore sustineret.“ Quin adeo sibi placere videtur vir doctissimus in Promethei persona, omni virtutis laude cumulanda, ut non multum absit, quin in ineptam eorum abierit consuetudinem, qui ne duriores ipsi esse videantur ad poetarum veterum elegantiam, ubi sublime quid eorum aut venuste dictum occurrit, ejulatu prope barbaro effutire solent animi laetitiam. Ut noster ille luculentam Promethei descriptionem peroraturus: Ecce justum ac tenacem propositi virum! Ecce virum fortem cum mala fortuna compositum! Recte putas, vir doctissime! De animi constantia ac robore — nil impedio. Justitiae vero laus, equidem non video, quanam justitiae specie vel tenuissima tribui possit ei, qui *παντέχνου πυρὸς σέλας*, quod Vulcani erat, quod Deorum, fraude mala subduxerit, siquidem Cicerone auctore, primum justitiae munus est, ut ne cui quis noceat, nisi lacessitus, deinde ut communibus pro communibus utatur, privatis ut suis. — Quid? quod ne ipse Prometheus quidem, cujus tamen multo magis quam nostra interesse debebat, qualem se Dis hominibusque praebuisset, justitiae sibi palmam arrogare voluit, aperte et ingenue confessus: *ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον οὐκ ἀρνήσομαι.* Jam vereor, ne tota viri elegantissimi sententia, quocum nobis res est, callidius inventa sit, quam verius. Viri vere popularis popularibus suis proposuit poeta imaginem! Cui tandem bono? Adeone caruit ejusmodi hominibus Athe-

niensium respublica, vel ipsa rerum gestarum memoria, ut mores, qui quidem liberis civibus possent probari, ficta personarum inductione, ex fabularum potius farragine, quam aliunde essent arripienda? — „At docere voluit poeta Athenienses (sic enim loquitur vir doctissimus) angue caneque pejus vitandam esse tyrannorum impotentiam — idque potissimum egit, ut civibus acerrimum tyrannidis odium inspiraret, libertatisque amorem excitaret confirmaretque.“ — Belle sane praeclareque! — Poetam credo, virum jam factum, aequalem fuisse Pisistratidarum, aut senectutem eum perxisse ad triginta tyrannorum usque dominium! Quid enim? Quam accuratissime sis perscruteris, quae Aeschylus vidit reipublicae Atheniensium tempora, quid usquam invenies, quamobrem ille vel in libertate laudanda, vel in tyrannide oppugnanda aliquid tamen secutus esse videatur? Quae tandem esse potuit libertatis commendandae non dicam necessitas, sed opportunitas, ubi suis legibus, suo jure, suis judiciis uti licuit Populo, ubi penes populum erat summa et belli et pacis foederumque potestas, ubi tum quoque aequissima juris descriptione, viguerunt Solonis instituta, atque etiam — eorum si quid mutabatur, id plebis causa factum est, non optimatium? Careant viri humanissimi, qui tam sunt literarum amantes, ut poetarum se mortuorum etiam Maecenates esse cupiant, ne ista certe corona civica oblata, praemio parum digno frontibus doctis, poetae nostri gloriae consuluerint. Etenim quid est aliud tyrannidem velle oppugnare, quae nulla est, libertatem commendare, qua nimia etiam frui licet unicuique, nisi tragoediam non scribere, sed ipsum agere tragoedias, seu partes quasi suscipere equitis illius fortissimi, quem nescio an recte alterum Achillem dixerim, propterea quod et ipse Homerum virtutis suae praeconem invenerit, Cervantem dico!

Verum, ne quis haec ita a me dici existimet, ut nullum omnino bonarum artium, poeseosque in primis, cum vita com-

muni statuam commercium, — ipsi memoria repetatis, quaeso, quae prius hac ipsa de re a me sunt commemorata. Nulla poetarum veterum erat vita umbratilis, neque quisquam fere exstitit excellens ingenio, quin aliquam certe reipublicae partem attigisset. Inciderunt praeterea tempora, quum, quae non nisi otii esse ac voluptatis viderentur, ea ipsa in aciem quasi pulveremque erant deducenda. Quod quin faceret, ne Aschylus quidem, ut liberae civitatis cives, recusare neque voluit neque potuit. At operae pretium est considerare, qua ille potissimum re lacessitus, in publicum prodierit, quoque usus sit consilio, ut qualem se foris antea, talem domi se popularibus impertiat. — Constat inter omnes, Atheniensium Areopago non aliud fuisse judicium, cui majorem auctoritatem gravitatemque veteres tribuerint. Ouod vero judicium, quum non de criminibus solum manifestis cognosceret, sed morum quoque aliquam censuram ageret, ac deorum imprimis colendorum rationem haberet diligentissimam, quumque multis aliis rebus plurimum valeret ad summae reipublicae administrationem, eamque sibi praeterea ex patrum memoria, ex ipsa judicum severitate, in minimis quoque rebus servata, peperisset auctoritatem, ut divinae etiam majestatis et sanctitatis aliquid sumsisse videretur, — non est quod miremur, factum esse, quod fieri natura rerum ipsa cogebat, ut Atheniensium, ut quisque erat ingenio, alii tribunal illud tanquam firmissimum verae libertatis munimentum, sancte colendum esse putarent, debilitandum alii ut molestissimum licentiae impedimentum. Utrosque vere judicasse, ex Isocrate licet cognoscere, qui, quam felix fuerit reipublicae status, incolumi Areopagi judicio, quamque infelix postea, oppresso, pluribus persequitur. Erat autem aequalis Aeschyli paullo junior, Pericles Atheniensis, vir excellens quovis genere laudis, verum plebicola, omnisque aurae popularis captator. Multa ille diu multumque machinatus est, quibus sanctissimi senatus dignitatem imminueret; ejusque rei quum promtum paratumque nactus esset administrum Ephialtem, perfecit tandem, ut plura

judicia Areopagitis ademta, ad populum transferrentur. Quod Olympiadis octogesimae anno primo factum esse constat. Ejusdem autem Olympiadis anno secundo accidit, ut novam, quam confecerat, doceret Aeschylus trilogiam, Agamemnonem, Choephoras, et Eumenidas. Jam vero mecum cognoscatis licet hominem libertatis qualiscunque studiosissimum. Nam is, quum in tertia trilogiae parte id haberet propositum, ut piaculo, ex caede materna concepta, solutum exhiberet Orestem, in tanta mythorum fabularumque et varietate et copia, in tanta, quae poetis concedebatur inveniendi fingendique libertate, totam tamen Orestis expiandi controversiam ab Areopagitarum consessu dijudicari maluit! Quod poetae artificium ut majorem etiam illius judicii commendationem haberet, ita rem instituit, ut dii ipsi in duas partes discedentes, quarum altera faveret Oresti, altera insidiaretur, non tam hominis alicujus, quam suam ipsorum causam ad Areopagum deferre viderentur. *Quo* vero animo affectos fuisse putatis Athenienses, quum adspicerent Orestem (stricto gladio et tum quoque cruore adsperso) de rebus suis desperantem, quum viderent sanguinolentam Clytemnestrae umbram ex inferis suscitatam, Furiarum deinde chorum taedis ardentibus parricidae instantem, tum Apollinem arcu et sagittis decorum, tum Minervam, deam Athenarum tutelarem, tum Areopagitas convenientes ad judicium exercendum, ipsiusque judicii rationem, postremo latis suffragiis, Orestem absolutum, Furias Minervae benignitate placatas, atque post tot tantasque animorum fluctuationes, omnis generis prosperitatem Atheniensium populo vaticinantes. Nonne hujusce tragoediae partes omnes in hoc unum quasi conspirare videntur, ut judicio illi a Pericle temere imminuto, pristina restituatur dignitas? Non id unum poëtae fuisse consilium dicamus, ut persuaderetur Atheniensibus, in ipsa libertate inclusos esse veluti fontes servitutis, brevi illos cum summa reipublicae peste prorupturos, nisi, quae a majoribus ipsi accepissent bene ac sapienter instituta, usquam religio-

sissime servandis, ne in licentiam quando verteretur libertas, summopere caverent!

Sed et temporis, et officii mei ratio postulare videtur, ut contineamus nos, breviusque praecidamus, quae sunt reliqua de Prometheo eruditorum placita. Quare praetermittam Augusti Guilielmi Schlegelii commentum, mirum in modum ab omni rerum mythologicarum ratione discrepans, relinquam quod Blümnerus ex suo potius quam ex veterum ingenio statuit, missos faciam, qui (proh curia inversique mores!) cum sanctissimo etiam mortalium redemtore comparandum putarunt immanem istam Titanum subolem; eam brevi persequar sententiam, quae ut ab antiquissimis Aeschyli interpretibus una vehementissime probabatur, ita nunc quoque plerosque occupat, atque in omnia fere irrepsit, historiae literariae quae dicitur, compendia. Hanc qui sequuntur sententiam, ii, quoniam, nescio quo pacto, altius insidebat virorum philologorum mentibus libertatis imago, quam quae temere excuti potuisset, item ex libertatis commendandae consilio fluxisse Promethei fabulam statuunt, sed hujusce rei causam paullo justiorem invenisse sibi videntur. Incidit enim Aeschyli aetas in summum illud rerum Graecarum omnium discrimen, quum Atheniensibus praeter ceteros contra immensum Persarum exercitum, de gloria sua, de libertate, de vita ipsa erat dimicandum. Ipse Aeschylus in proelio Marathonio animose pugnavit, interfuit ad Salamina pugnae navali, particeps erat victoriae ex Plataeis reportatae. Cynegirus ille et Aminias, quorum alter navem hostilem manibus abscissis dentibus prehendisse ferebatur, alter conspicuus erat vulnerum cicatricibus, quae adverso corpore gloriose acceperat, utrique Aeschyli poetae fratres perhibentur. Ecce autem — latissimus patet campus, in quem excurrat poetae ingenium, ecce jam vere habet, ubi, quo ipse flagret, libertatis studium prodat popularibus, ostendat, offerat. Neque sane mirum cuiquam fecisse videatur Aeschylus, quod Promethei moribus describendis, Graecorum ingenium, libertatis patriaeque aman-

tissimum, praedicare voluerit, Jovis contra persona expresserit horrendam Persarum regis speciem, suo omnia arbitrio moderantis, — utriusque autem descriptione id spectaverit, ut et libertatis amore, et Persarum odio expleantur popularium animi. Prometheus ergo Graecorum partes, Jupiter Xerxis regis personam sustinet. Sed haec quoque sententia (cum virorum doctorum bona pace dixerim) nescio an Venusina lucerna dignior sit, quam severioris disputationis facibus.

Quid enim tam singulare, quid tam ineptum potest cogitari, quam, qui ipse cum rerum gestarum magnitudine, tum ingenii praestantia paene divina, optime consuluisset civium suorum et libertati et gloriae, eundem ut acris quaedam atque insignita hostis infestissimi, immanis barbarorum domini, exhiberetur imago, ad supremi Dei indigetis, ad deorum hominumque patris confugisse similitudinem, atque ita confugisse, ut quantum clementiae Jovi optimo maximo esset detractum, splendoris tantum magnificentiaeque adderetur barbaro! — Non me fugit, maximam in universam Graeciam redundasse utilitatem ex bello Persarum atrocissimo; quod quum feliciter esset confectum, admirabilis undique ingeniorum celeritas oborta, tot uberrimos fontes doctrinae aperuit, tanta attulit omnibus artibus incrementa, ut earum multae tum demum natae esse viderentur. Verum hic quoque admirari licet felicissimam Graecorum, qui quidem tum erant, naturam atque indolem; — quippe qui, ut neque temere desperarent in summis temporum angustiis, neque secundis rebus effrenati, nimis sibi confiderent, ita nova quaevis cupide quidem arriperent, sed summa adhibita earum rerum verecundia, quae patrum memoria essent commendatae. Mihi quidem saepenumero temporum illorum felicitatem memoria repetenti, laetissimum offerri solet spectaculum. Nam quocunque cogitatione me converterim, animo percurrens quasi loca illa, clarissimae victoriae monumenta, nihil usquam licentiae occurrit, nil superbiae, nil insolentiae, sed plena omnia modestiae, temperantiae, pietatis. Enimvero majus ex im-

mensa barbarorum mole ingruerat periculum, quam quod humanis consiliis propulsari potuisse videretur. Neque ex hujus aevi sive sapientia sive arrogantia homines illos, antiquos videlicet ac simplices, judicatos velim, quod tantam, tamque subitam inopinatamque rerum mutationem, neque suae ipsorum virtuti, neque casui cuidam fortuito, sed ipsis Diis manifestis ac praesentibus tribuendam esse censerent. Hac certe animorum affectione factum est, ut universi paene Graeciae populi, Atticique nominis praeter ceteros, ubi primum victoria parta, una cum libertate spiritum quasi et vitam recepissent, nihil antiquius haberent, quam ut Diis immortalibus, quorum nutu ac consilio ex atrocissimi belli faucibus essent erepti, meritam gratiam debitamque referrent. — Hinc donariorum nata undique congestorum incredibilis copia, hinc nova templorum magnificentia, hinc statuarum silva paene infinita, quibus brevi post Persarum fugam fana Deorum, fora, lucos, totam denique Graeciam oppletam videres! Atque hic in tanto, communi omnium Deos colendi studio, ne poetarum nomen deesse videatur pietati publicae, facitis mihi Aeschylum quendam sale plus quam Attico Jovem ipsum adspergere non dubitantem. Scilicet vir iste divinus, altus, elatus plebi relinquendum duxit Horatianum illud far pium et salientem micam. Unum miror, quod Phidias, summus fingendi artifex, ad Homeri similitudinem, signum illud expressisse perhibetur, quo non aliud erat omnis antiquitatis praestantius. Quid enim? Ex Prometheo Aeschyleo repetere debebat supremi Deorum regis exemplar, Homerico isto multo augustius, neque paucis illud versiculis descriptum, verum per integrae tragoediae spatium largissimo orationis flumine continuatum! Quod utinam ebore et auro renidens statuisset Olympiae, nae, non solum praestantissimum ille cum sollertiae suae pietatisque, tum Atticae fortitudinis documentum reliquisset posteris, sed suppeditasset etiam (id quod maxime laetandum foret) virorum doctorum curiositati futurae, materiam uberrimam de Phidiae

Jove-Barbaro, vel de Xerxe-Olympio, qua solent subtilitate, disputandi!

Sed ne quis meras me de veterum ingenio protulisse conjecturas opinetur, — habemus etiamnum aliam Aeschyli tragoediam, cujus vel solo nomine allato prorsus dilui portentosi istam Jovis suspicionem, unusquisque confiteatur necesse est; propterea quod ejus fabulae et inventio et tractatio tota in eo versari videtur, ut res Graecorum ad Salamina praeclare gestae, non tecta quadam imaginum significatione obscurentur magis quam illustrentur, sed libero et aperto commendentur carminis praeconio. Persas me dicere, non est, quod moneam viros rerum antiquarum peritissimos. Sed animos attendite! — Hanc quoque tragoediam si nobis invidisset fortunae iniquitas, propter quam tot clarissima ingeniorum opera, aeternis tenebris obruta dolemus, existeretque vir aliquis, qui talium rerum peritus sic ad Prometheum accederet, ut ejus quasi *ductu* auspicioque conjectura vellet assequi, simile Persarum argumentum, quonam artificio instituisset Aeschylus, — moriar profecto, ni is hac fere luculentissima dramatis descriptione optime pro rei dignitate egisse sibi videretur! —

„Prologum egit sine dubio muliercularum Graecarum chorus, quae ex finibus atticis Salamina transvectae nunc quoque metu et terrore perculsae, patriae infortunium, puerorum orbitatem, virginum vexationem, vastatas urbes, combusta templa, flebiliter queruntur. Prodit praeco, meliora eas cum ex magna Graecorum omnium, tum ex summa Themistoclis virtute sperare jubens. Qua vero exhortatione tantum abest, ut erigantur mulierum animi, ut eae nihil jam quam novi periculi magnitudinem cogitent, atque omni hominum auxilio desperato, solam deorum dearumque fidem implorent, aris eorum signisque supplices adhaerescentes. Tum ipse Themistocles accurrit, mulierum lamentationibus excitus. Monet ille, ne vanis terroribus in metum milites conjiciant; desinant porro deorum simulacra amplecti, nil jam voce opus esse, sed vi atque manibus,

nil precatione, sed fortitudine. Quae ab imperatore decerent, ea omnia a se esse provisa, fortiter rejecto insano Eurybiadis consilio.“ Brevi post audires militum tumultum, qui jam in naves se proripiunt, audires rostrorum strepitum, vulneratorumque lamentatione mixtum victorum ululatum, quum interim ultro citro cursitant nuncii, laeta alii alii funesta referentes. Sub finem denique tragoediae, ut dignus initio exhiberetur exitus, eundem illum mulierum chorum audires, sed militum victorum accessione splendide auctum. Jam vero milites mulieresque promiscue, laeta cuncti agere, Graecorum virtutem praedicare, Persarum fugam diris simul et exsecrationibus prosequi, summis vero laudibus cumulare Themistoclem, hunc in coelum efferre, hunc patriae sospitatorem, hunc libertatis recuperatorem appellare, postremo precibus satis candide adire etiam virum fortissimum, ut pro summis suis de patria meritis corona oleagina decorari ne aspernaretur.

En habetis novum tragoediae Aeschyleae specimen, quod si cui inventum videatur parum callide, neque indignum tamen fuerit poeta, cujus et ipsius clarissima exstiterint ad Salamina facinora, et maxime idem accommodatum, ad Graecorum animos et libertatis amore, et Persarum odio explendos. Itane vero? — Quid? quod Aeschylus (Persas mecum recognoscere licet) totam hujusce tragoediae rem, ne a Graecis quidem, sed a Persis agi voluit? Quid? quod non Salaminis insulae litora rei scenicae apparatu, sed Persarum regiam gravissime afflictam adumbrandam curavit? Quid? quod neque in praestantissima illa pugnae Salaminiae descriptione, neque alias usquam ullum graeci hominis occurrit nomen? quod nulla Aminiae, nulla Themistoclis fit mentio? — Quid quod eo etiam tragoediae summa redire videtur, ut non tam Graecae virtutis ante oculos ponatur exemplum, quam summi numinis vindictae, Persarum insolentiae infesti, hominumque consilia plus quam humana miserrime fallentis! — Id timide primum paucisque chorus significat, audacter postea (in sexta scena

tragoediae) Darius pronuntiat, qui, quum Atossae reginae incantationibus, ut fatorum relevaret arcana, ab inferis esset evocatus, superbiam imprimis vitandam esse homini monet; unique Xerxis temeritati declarat tribuendum esse tam atrox tanti imperii exitium. Hunc enim ait sacrum Hellespontum, tanquam servum mortalibus obnoxium, vinculis se cohibiturum sperasse, hunc Bosporum dei numine volventem vortices, violasse ponte imposito, hunc injectis pedicis, malleo fabricatis, exercitui viam muniisse, hunc denique, quum mortalis esset, nimia sui fiducia abreptum, Deos se omnes, Neptunumque praeter ceteros, superaturum esse, temere confisum! —

Multa possum proferre, ex quibus, quae duriora inesse videantur in Prometheo nostro, mitiorem in partem interpreteris. Nam cui inaudita sunt ludicra ista, portentosa dixeris, quibus impune Deos riserit Aristophanes? Quis ignorat veteris Doriensium comoediae rationem atque indolem, quae, tantum abest, ut vitam communem moresque hominum sit imitata (id quod hodie flagitari solet a poetis comicis), ut ea vel omnino vel maximam partem versata sit in rebus mythologicis. Ne Jovi quidem optimo maximo parsum esse ab Epicharmo, satis certis argumentis liquet. Tantum enim tribuebant veteres arti unicuique, ut quidquid ex vera ejus natura esset haustum, *id* recte factum esse censerent. Ac comoediae quidem veteris quum ea semper fuisset vis et natura, ut perverso rerum ordine usitato, in eo loco collocarentur hominum animi, in quo ab omnibus vitae communis necessitatibus soluti, summa paulisper illibataque fruerentur cogitandi sentiendique libertate, daretur necesse erat haec venia poetis, ut Dis hominibusque promiscue uterentur. At tragoediae hoc primum et erat et esse debebat munus, ut fati, ut necessitatis, ut divinae majestatis metu et verecundia hominum mentes imbuerentur. — Quare mortales si introduxisset Aeschylus nimis liberam istam Promethei sibi sumentes vociferationem, non id ferendum arbitrati essent Athenienses. Nunc vero inter Deos, inter privatos quasi Deorum pa-

rietes, tota fabulae res peragitur, nihilque hominibus est relictum, quam ut daemonis tam bene de se meriti, fata acerba querelis luctuque persequerentur. Tum vero haec quoque consideranda puto. Versatur Promethei actio in iis fabularum mythicarum temporibus, quibus tum quoque veluti offusae sunt Chaus veteris tenebrae. Non ita diu est, quod Saturnum de solio paterno deturbavit Jupiter, recenti terrore perculsa omnia et prostrata; debellati quidem Titanes, sed non ad internecionem usque devicti. Quae nunc quoque firma manent, ea debilitanda, frangenda, quae fluxa et dispersa, ea vincienda sunt et stabilitanda, novus denique necesse est rerum ordo constituatur. Talia vero cum tempora incidunt, fieri non potest, quin multa subsequantur certamen, quae ipso certamine sunt acerbiora. Quapropter quos agentes loquentesque introduxit Aeschylus, eos omnes et ipsos ex immani Titanum natura acerbitatis aliquid traxisse ne mireris. Huic dictorum factorumque rigori optime res Promethei scenica est accommodata, ipsiusque regionis facies: saxorum asperitates, montis impendentis altitudo, totius denique loci, hominibus inaccessi solitudo atque vastitas. Quae tamen ita a poeta inventa sunt et fabricata, ut non unicuique officeretur coeli particulae; tanquam in specula nos ille statuit, unde laetiora quaedam prospicere liceret. Verum has ipsas felicioris quasi loci amoenitates, non solum ex longinquo prospiciendi, sed adeundi etiam potestas erat data Aeschyli aequalibus.

Nemo est, qui nesciat, fuisse hoc in more Graecorum, ut non singulis tragoediis poetae, sed ternis ad publicum certamen prodirent. Alia erat aliis temporibus trilogiae componendae ratio. Nam aut diversa habebant singulae tragoediae argumenta, aut una ejusdem fabulae perpetuitate cunctae erant inter se connexae. Haec quidem ratio, ut antiquissimis temporibus maxime usitata erat, ita ab Aeschylo plerumque usurpata; cujus rei egregium exemplum nunc quoque manet, sola, quae superest trilogia, Agamemnon, Choephorae et Eumenides;

quibus tragoediis tres amplioris cujusdam tragoediae quasi actus conficiuntur. Similis erat Promethei ratio. Nam de qua hactenus egimus tragoedia, ea trium dramatum medium locum tenuit, quorum tamen et primum Promethei πυρφόρȣ (igniferi) et tertium Promethei λυομένȣ (soluti) nomine inscriptum, utrumque temporum injuria periit. Atque, ut Agamemnonem tragoediam nisi excepissent Choephorae, homines nefarii victoria sceleribus parta frui viderentur (quod minime ferendum foret), neque Choephorae idoneum haberent exitum, nisi maternae caedis, Dei jussu patratae auctor a furiarum vexatione liberaretur (id quod in Eumenidum fabula Areopagi judicio factum esse commemoravimus), sic et Promethei, si a reliquis eum Prometheae partibus divulsum contempleris, non est mirum, mutila omnia esse, acerba, inania, obscura. — Quid multa? — Ex una Oresteae similitudine interpreteris Prometheum nostrum, atque alterius trilogiae partibus cum altera conferendis, sic tibi persuadeas, primam Prometheae tragoediam πυρφόρον, sceleris a Prometheo commissi exhibuisse descriptionem, secundam sceleris supplicium, tertium, Promethei soluti drama, sceleris expiationem, gratiaeque reconciliandae tractasse rationem.

Ipse Prometheus noster, δεσμώτης ille, versu tragoediae centesimo nonagesimo secundo, ut rerum futurarum haud ignarus, ingenue fatetur, fore aliquando, ut lubenti sibi (lubenti inquam) lubens in amicitiam gratiamque Jupiter redeat — fatetur item, ita esse a fato comparatum, ut ipse infinitis aerumnis doloribusque defatigatus (defatigatus inquam) sic demum ex vinculis liberetur. Huc accedit Promethei soluti fragmentum quoddam, quod exstat apud Ciceronem, a viro literarum graecarum peritissimo, latine expressum. Cujus haec inter alia cognoscimus ipsius Promethei verba:

„Sic me viduus pestes excipio anxias,
Amore mortis terminum anquirens mali,
Sed longe a leto numine aspellor Jovis!“

Itaque, quibus verbis Prometheus vinctus satis acerbe et contumeliose refellit Mercurium dicentem, ignorari a Jove ut in summo felicitatis fastigio constituto, luctum gemitumque, ea jam a summo Adrasteae numine in ipsum auctorem conversa esse, cognovimus, quodque dicit Prometheus: *ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος* (at omnia edocet tempus senescens), id quam sit verum, suo ipse usu, suo dolore est expertus, — quique hac maxime fiducia elatus, quod se, immortalitate praeditum, ne Jupiter quidem, quamvis maximis se cruciatibus vexet, tamen necare non possit, — fulgura Jovis, omnesque tempestatum terrores in se provocat, is in tertia trilogiae parte, immortalitatis suae miserrime pertaesus, tanquam unicum supremumque malorum solamen, expetit mortem! Jam vero Jupiter, quem ipsum interim, novo rerum ordine constituto, morum immanitatem deposuisse probabile est, ubi Thetidem in matrimonium ducturus, neque immemor prisci vaticinii, iterum adlegat Mercurium, dubium non est, quin benignius eum excipiat Prometheus, et fatorum arcanis pronuntiatis, dignum se praestet, qui Herculis interventu in libertatem vindicetur. Verum ne sic quidem rem perfectam fore, ratus est poeta, omnibusque numeris expletum.

Notum illud atque tritum Catulli:

> „Post hunc consequitur soluto corde Prometheus,
> Extenuata gerens veteris vestigia poenae,
> Quam quondam silici restrictus membra catena
> Persolvit pendens e verticibus praeruptis.“

Planius etiam est apud Plinium: annulum antiquitus vinculum fuisse, non gestamen, originemque traxisse a rupe Caucasea, unde Prometheum primum saxi aliquod fragmentum dereptum, ferro inclusisse, digitoque circumdasse. Ex eodem fonte sertorum sive coronarum usus manasse ferebatur; quo pertinet ex deperditis Aeschyli tragoediis fragmentum quoddam, cujus haec leguntur:

Τῷ δὲ ξένῳ γε στέφανον ἀρχαῖον στέφος
δεσμῶν ἄριστον ἐκ Προμηθέως λόγυ.

Quibus cum verbis si conjungamus, quae hac ipsa de re ab Athenaeo afferuntur, sic nobis est statuendum, ut Prometheum Aeschyleum, dicamus, ubi vinculis solutis de rupe, cui affixus erat, descendisset, primam capiti suo imposuisse coronam, non qua is decoris causa uteretur, vel exsultaret etiam libertate recuperata, sed quae et sibi et hominibus sempiterno esset catenarum suppliciique monumento.

Atque hoc demum artificio satisfecit poeta noster legibus illis supremis, unaque cum ipsa veterum tragoedia natis; quibus legibus jubebantur poetae, ita divinae majestatis necessitatisque exhibere spectaculum, ut persuaderetur hominibus, singulorum quidquid sive mortalium, sive heroum daemonumve aut nimia felicitate, aut nimiis etiam ingenii corporisve viribus, certos quosdam egrederetur fines, id omne, nisi adesset quoddam aut summae modestiae, aut infortunii alicujus temperamentum, morti esse axitiove obnoxium. — Quae si cui inania esse, nec omnino veterum tragoediae, quam huic nostro Prometheo conjunctiora videantur — testem habemus Agamemnonem Aeschyleum, regem illum prudentia, virtute, majestate, opibus conspicuum, qui, ubi decimo demum anno victor domum redux ad summum gloriae felicitatisque fastigium pervenisse videtur, eo ipso tempore uxoris manu occiditur. Testem habemus Ajacem Sophocleum, qui, quum ipsius corporis robore et forma excedat naturam mortalium, callido Minervae consilio, eo usque cogitur, fiduciae primo, post insaniae progredi, ut ipse sibi mortem consciscat. Testem habemus ejusdem poetae Oedipoda; nam qua si mira ingenii sagacitate aenigma illud a Sphinge ipsi propositum, explicaverat, summumque gradum potentiae dignitatisque escenderat, eadem in eos inquirit, quos Laji caedis conscios fuisse suspicatur, neque, anxia quadam animi cupiditate, ulterius usque progredi coactus, prius desistit inquirere, quam certior fit, se Lajum, se patrem occidisse, se in matrimonium duxisse matrem.

Testem denique habemus ipsum Herculem illum, tum demum post tot labores exantlatos, Deorum commercio, et immortalitate beatum, quum uxoris infelici errore irretitus, humanae naturae concessisset. Atque ita, ut quisque maxime pollet, ita celerrime et miserrime de scena quasi deturbatum eum cerneres. Unus chorus remanet, stabilis et integer, utpote qui non singulorum quorundam mortalium, sed veluti universi generis humani personam sustineat, aeternam illam immutabilemque vulgaris communisque omnium rationis interpretem, deorumque cultricem sanctissimam. Hujus vero et immunitatis et sanctitatis inire Prometheum quoque videmus societatem, qui, posteaquam, quae manu ac vi deliquit, corporis supplicio luit, Jovisque irae satisfecit, jam ad Adrasteam quoque placandam accedit, non iterato quidem supplicii genere, neque jejuna precationum humilitate, at tigno tamen aliquo, novi meliorisque consilii indice. Hoc ille animo, coronae vinculum capiti circumdare non dubitans, sponte sua et aperte declarare videtur, jam exuta se Titanum natura, ad communem animantium omnium descendisse conditionem, nil jam repugnaturum, neque Deorum universorum voluntatibus, neque numini illi summopere verendo, quod tecto quasi et obscuro regimine, suum cuique modum statuendo, aeternam servat, qua omnis rerum natura continetur aequabilitatem. — Ex Promethei autem corona quum ad homines transierit coronarum usus, duobus muneribus generis humani saluti consuluisse putandus est daemon ille sagacissimus, quorum quum altero ex fera agrestique vita mortales ad humanitatem voluisset evehere, altero revocare eos studuit ad temperantiam pietatemque, tacite quidem ille monendo, ut, quotiescunque vel sacra facturi, vel hilares sumturi diem, vel honoris virtutisve causa, caput cingerent corona, et beneficii sui et supplicii essent memores, summamque ubique, sive prospera uterentur sive adversa fortuna, adhiberent dictorum omnium factorumque moderationem. Aeschylum vero poetam existimetis velim, non alia unquam

arte consiliove, tam se dignum praestitisse et se, tragoediae patre ac principe, et patria, humanitatis libertatisque bonis omnibus affluente, quam quod, quam summis verborum distinxisset luminibus tragoediam, summa cumulasset sententiarum audacia, eam ipsam Adrasteae potius numini, quam pestiferis quibusdam licentiae, impietatisque daemonibus, dicandam esse putavisset.



DIE MELEAGERSTATUE ZU BERLIN.

Lith.Anst.v.L.Kraatz,in Berlin



Die Sühnung des Orestes. Vasengemälde.